

Quodlibet Studio

Quaderni dell'«Ospite ingrato»

Franco Fortini  
Scrivere e leggere poesia

A cura di Davide Dalmas

Quodlibet

Prima edizione: maggio 2019

© 2019 Quodlibet srl

Via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 – 62100 Macerata

www.quodlibet.it

Stampa a cura di NW srl presso lo stabilimento di Legodigit srl – Lavis (TN)

ISBN 978-88-229-0366-2

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Torino.

Indice

- 7 Introduzione  
di Davide Dalmas

## Scrivere poesia

- 13 Forma e politica  
Massimo Raffaeli
- 21 *Foglio di via* e il codice ermetico  
Paolo Zublena
- 37 La rosa di Gerico. Stili e metriche nel primo Fortini  
Giuseppe Carracchia
- 73 Tra scrivere e leggere. Fortini e la poesia europea  
Davide Dalmas

## Leggere poesia

- 95 Fortini all'Einaudi  
Riccardo Deiana
- 121 Fortini e la poesia moderna  
Francesco Diaco
- 143 Fortini traduttore e la cultura tedesca  
Roberto Gilodi
- 157 I confini della poesia: Fortini tra Lukács e Adorno  
Emanuele Zinato

## L'eredità fortiniana nella poesia contemporanea

- 169 Il cavaliere della valle solitaria. Fortini tra solitudine e comunanza  
Gianni D'Elia
- 173 Fortini ad alta voce  
Umberto Fiori
- 177 Due lettere inedite di Franco Fortini  
Biancamaria Frabotta
- 187 «Questo pugno che sale – questo canto che va»  
Fabio Pusterla
- 195 Indice dei nomi

## Introduzione

Parafrasando la frase che conclude la monumentale epigrafe in dieci parti di *Letteratura europea e Medio Evo latino* di Ernst Robert Curtius – «Un libro de ciencia tiene que ser de ciencia; pero también tiene que ser un libro» (tratto dalle *Obras* di Ortega y Gasset) –, un libro nato da un convegno deve lasciar risuonare ancora il senso e il ritmo del momento, dell'occasione, dell'incontro e dello scambio, ma deve anche essere un libro da leggere per sé, con struttura e progressione autonome.

Nel nostro caso il convegno è quello pensato, organizzato e animato, oltre che da me, da Beatrice Manetti, Raffaella Scarpa, Sabrina Stroppa e Massimiliano Tortora all'Università di Torino il 26 e 27 ottobre 2017 e intitolato *Franco Fortini (1917-2017): leggere e scrivere poesia*. Nel titolo, non uguale ma molto prossimo a quello del presente volume, si può simbolicamente misurare sia la vicinanza sia l'indipendenza delle due operazioni. Qui non si troveranno, in senso stretto, gli atti di quel convegno, perché non può che rimanere esclusa, quasi completamente, la ricca presenza di studentesse e studenti, di insegnanti e amanti della poesia che contribuirono con domande e reazioni, con critiche e discussioni anche a margine, a produrre due giornate molto intense. Così come non potranno essere valorizzati gli spunti suggeriti durante le vivaci presidenze di Luca Lenzini e Donatello Santarone, nelle prime due sessioni del convegno, e, nella terza, il contributo di Beatrice Manetti e Massimiliano Tortora nell'animare, stimolare (e talvolta arginare) la discussione conclusiva con i poeti.

Non si tratta però di un'assenza completa perché in realtà qualche eco raggiunge anche lo scritto: in particolare i contributi di Gianni D'Elia, Umberto Fiori, Biancamaria Frabotta e Fabio Pusterla – ma non esclusivamente quelli – trattengono naturalmente qualche porzione in più di oralità, di scambio immediato, e anche di reazione alle reazioni

di chi ascolta. Come quando Frabotta riassapora il significato particolare che la battuta di Fortini, nella lettera inviatale nel 1977 («Dio mio, nemmeno una fanciulla di Pinerolo 1912 si sarebbe espressa in quel modo»), assumeva nella sala lauree dell'Ateneo torinese, dove più di una «fanciulla» di Pinerolo 2017 si stupiva, sorrideva o si incupiva.

Non si può parlare strettamente di atti, inoltre, perché la struttura del libro è stata cospicuamente ripensata e alcuni interventi sono stati non solo rivisti per il passaggio dall'oralità alla scrittura ma completamente cambiati: per inserirsi meglio nel volume come organismo, certo; ma anche, di nuovo, per tener conto delle osservazioni, delle precisazioni e dei commenti sorti durante i giorni del convegno. Insomma, il libro trattiene meno di quanto è stato detto e al tempo stesso contiene di più; e il di più nasce anche da quanto è stato detto ma non registrato<sup>1</sup>.

Con un movimento simile, l'inversione del titolo tende a ribadire la circolarità delle attività al centro della nostra attenzione, nell'opera di Fortini ma anche più in generale. Il *leggere e scrivere poesia* del convegno, che era anche un omaggio al bel libro-intervista realizzato da Paolo Jachia l'anno prima della morte di Fortini<sup>2</sup>, diventa adesso uno *scrivere e leggere poesia*, nella consapevolezza che il percorso non può mai essere inteso in senso monodirezionale.

Il libro ha quindi questi caratteri di autonomia, ma già il convegno era stato pensato fin da subito come un intervento critico collettivo e al tempo stesso unitario, con al centro l'idea del nesso indissolubile di lettura e scrittura che innerva la produzione e la riflessione di Fortini. Come, in modo esplicito e perentorio, nel saggio conclusivo di *Insistenze*, dove si ribadisce la necessità non soltanto di una storia della letteratura come insieme di scritture, ma di una storia del letterario, cioè «della lettura e del suo immaginario, della fortuna e delle sue allucinazioni; e soprattutto storia del farsi, non solo del fatto, e dunque filologia e critica», compreso l'avvenire dell'opera, che non è esclusivamente la «fortuna», la sua vita postuma nel campo letterario, ma anche il rapporto «fra il testo e quel progetto che è la vita del lettore medesimo»<sup>3</sup>. Il cambiamento di prospettiva è percepito con tale forza

<sup>1</sup> Una traccia visiva del convegno è tuttavia ripercorribile grazie al lavoro di Lorenzo Pallini. Cfr. <https://vimeo.com/channels/torinofortini2017>.

<sup>2</sup> Franco Fortini-Paolo Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere*, Nardi, Firenze 1993.

<sup>3</sup> Franco Fortini, *Per una ecologia della letteratura* (1984), in Id., *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Garzanti, Milano 1985, pp. 279-292: 281.

da far nascere l'esigenza di sostituire l'immobile sostantivo «letteratura» con una coppia di attività, la «lettura-scrittura», che a sua volta, come sempre in Fortini, si sdoppia in un contrasto interiore. L'esercizio della lettura-scrittura «non può non essere «aristocratico» e «antiegalitario», come tutto quel che distingue e separa in nome di un ordine di precedenza o, si dica, in nome di «valori»», ma, al tempo stesso, per «adempiere la propria funzione, non può non volere l'esistenza di determinate condizioni umane (fra cui quella della eguaglianza non solo giuridica) e la negazione di altre (quali la disegualianza, lo sfruttamento, l'oppressione)». Insomma, epigrammaticamente: «Non c'è lettura-scrittura, per degradata che sia, che non contenga, foss'anche in minima parte, un appello alla libertà-azione»<sup>4</sup>.

Questo libro vuole quindi osservare tale insieme di pratiche e di contraddizioni; e farlo dal punto di vista esclusivo ma plurale della poesia, che nel caso di Fortini non può mai essere completamente separato dall'intervento intellettuale, dalla politica, dal saggio. Tutto ciò determina la struttura complessiva del libro, che prevede quadri più generali e affondi particolari, richiami nuovi a testi ben noti e proposte di documenti inediti, riapertura di questioni assodate e nuove riflessioni. Politica, lingua, stile, metrica, traduzione, critica, teoria, editoria: come una serie di sineddoci, i saggi affrontano singoli aspetti della poesia di Fortini ma alludono a territori molto più vasti.

Un altro punto fermo fin dall'inizio del progetto, e mantenuto nel passaggio dal convegno al libro, è che un criterio analogo regoli l'individuazione delle persone coinvolte, affiancando caratteri e competenze diverse come conferme e novità: sia chi conosce Fortini da tempo sia chi lo sta studiando per la prima volta, al prezzo di dolorose limitazioni ed esclusioni. Ma, sempre per forza di sineddoche, ciò che è presente vorrebbe contenere, in allusione, anche quello che manca.

L'articolazione complessiva segue dunque tre momenti: sulla poesia scritta da Fortini si inizia col nodo centrale del rapporto dialettico tra forma e politica, e quindi morale, utopia, religione (Massimo Raffaeli), per verificare poi la questione molto discussa del rapporto con l'ermetismo, decisiva per il nucleo iniziale ma con rifrazioni su tutta l'opera (Paolo Zublena), scendere nei meandri di una metrica contraddistinta da una triplice «giurisdizione» (Giuseppe Carracchia) e attraversare

<sup>4</sup> Ivi, p. 290.

il cambiamento nel tempo del peso e della qualità del rapporto con i poeti non italiani (Davide Dalmas). Nella seconda parte si percepisce chiaramente come lo scrivere poesia sia inscindibile dal leggere poesia; e soprattutto che questo leggere significa una pluralità di attività diverse: come mostra Riccardo Deiana, vuol dire operare delle scelte e elaborare dei progetti in ambito editoriale, per “pubblicare” poesia; ma significa anche cercare di comprendere (e contestare) la modernità (Francesco Diaco); e se per Fortini tradurre è il modo più intenso – forse l’unico vero – di leggere poesia (e Roberto Gilodi mostra quanto il suo percorso si sia arricchito in particolare attraverso il confronto con la cultura tedesca), questa lettura ha sempre davanti a sé il dovere di andare oltre i propri confini (Emanuele Zinato). Nell’ultima sezione si vorrebbe fare sentire almeno in parte cosa è rimasto della poesia di Fortini nella voce dei poeti delle generazioni successive: la selezione di nuovo è necessariamente molto parziale, ma in questo caso nasce anche dall’esperienza di un percorso di ricerca ancora in corso sulla poesia contemporanea<sup>5</sup>. Qui l’ordine degli interventi è rigorosamente alfabetico e legato alla successione effettiva della tavola rotonda.

Scrivere poesia

Infine, vorrei dedicare questo libro a Riccardo Bonavita, un amico che da troppo tempo non c’è più. Con le altre e gli altri organizzatori abbiamo discusso più volte sull’impostazione da scegliere, ma per me l’idea generatrice di questo convegno non è separabile dal ricordo dei discorsi con Riccardo, a partire da quando stava scrivendo la sua tesi di dottorato, ora finalmente pubblicata<sup>6</sup>.

Davide Dalmas

<sup>5</sup> Percorso che si è esplicitato in una serie di incontri con poeti che hanno esordito negli anni Ottanta (a partire dal 2013: Valerio Magrelli, Fabio Pusterla, Enrico Testa, Milo De Angelis, Jolanda Insana, Umberto Fiori, Patrizia Valduga, Biancamaria Frabotta); in un altro convegno (cfr. *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, a cura di Beatrice Manetti, Sabrina Stroppa, Davide Dalmas, Stefano Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova 2016) e nei tre libri intitolati *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di Sabrina Stroppa, Pensa Multimedia, Lecce 2016 (vol. II, 2017; vol. III, 2019). Una delle spinte ad organizzare un convegno sulla poesia di Fortini è derivata proprio dal modo, sempre intenso e sempre diverso, in cui il suo nome spesso faceva capolino durante queste iniziative.

<sup>6</sup> Riccardo Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, a cura di Thomas Mazzucco, prefazione di Luca Lenzini, premessa di Giuliana Benvenuti, Biblion, Milano 2017.

## Forma e politica

Massimo Raffaeli

a Severino Cesari, in memoria

In molti abbiamo incontrato la poesia di Franco Fortini nell'“Oscar” Mondadori delle *Poesie scelte*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, che uscì nel giugno del '74, e in molti ci sorprese perché la firma di Fortini la si conosceva più che altro dagli articoli sul «manifesto». Basta scorrere la bibliografia su Fortini poeta per accorgersi che impenna alla metà degli anni Settanta e che fino a quel momento è fatta per lo più di articoli di suoi sodali e compagni di via, cioè di testi comunque congiunturali, non ancora strutturali, almeno fino a tutto il '73, l'anno in cui compare da La Nuova Italia, nella benemerita collana del “Castoro”, il *Fortini* a firma di Alfonso Berardinelli, dove comunque è sempre prevalente il saggista sul poeta, *et pour cause*. Ma l'“Oscar” di Mengaldo viene presto doppiato dalla selezione fortiniana inclusa, quattro anni dopo, nei suoi *Poeti italiani del Novecento*, che escono infatti da Mondadori nel novembre del '78: qui, sia detto ora per allora, l'impressione è che lo stesso Fortini, che pure teneva molto alla propria poesia, si sia anche lui convinto finalmente di essere il poeta Franco Fortini. Chi era stato fino a quel momento? Come mi è capitato di scrivere una volta, era stato l'ombra di Banquo della cultura italiana e specialmente della sinistra italiana, quando la poesia restava invece la sua spina, la sua ferita profonda e non rimarginata, mai rimarginabile, tant'è che anche oggi, circa il titolo scelto per questo intervento, residua da una citazione saggistica e rimanda a due elementi, uno singolare e uno plurale, proprio dell'*affaire Fortini*: l'uno, la “forma”, dice il dato profondo, esistenziale, integralmente esistenziale, l'altro rinvia viceversa alla “Polis” quale comunità degli umani (per Fortini i due elementi non sono mai scindibili, nemmeno per convenzione).

Quando definisce la sua idea di “forma” Fortini sa fin troppo bene che da decenni lo si accusa di essere un poeta freddo e formalista, anzi di essere un tardo ermetico, e infatti, quasi all’altezza di *Questo muro*, Alberto Asor Rosa (trattandone nella *Sintesi di storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenze 1972) adduce come prova a carico giusto l’idea di “forma” propugnata dalla saggistica fortiniana, una idea messa a punto paradossalmente nel suo libro più “politico”, *Verifica dei poteri*, che esce alla metà del decennio antagonista, gli anni Sessanta, e al quale Fortini ritorna, come vedremo, ancora più limpidamente nella premessa alla seconda edizione del volume, stavolta nel pieno dei tumulti terminali, nel ’69.

Ora, a un libro tanto composito, così articolato, così fitto, Fortini si rivolge dopo averne discusso con molti suoi interlocutori, ma fatto sta che torna a mettervi al centro, ancora una volta, la sua idea più poetica, la plenarietà della “forma”, che in teoria dovrebbe essere la cosa più individuata e per l’appunto meno “politica” che possa esistere. È qui che prende corpo l’intuizione straordinaria che molti, a partire dallo stesso Asor Rosa, gli rimproverano come *probatio probatissima* del suo formalismo, quasi che alla fine non soltanto la sua poesia ma la sua stessa visione del mondo fosse incapace di uscire dal novecentismo, dall’ermetismo della propria generazione, quasi fosse cioè qualcosa di totalmente refrattario o comunque di intransitivo. Fortini parla in effetti di un «uso *formale* della vita», ma che cosa vuol dire? In estrema sintesi, vuol dire che solo la “poesia”, intesa come capacità elementare del dare-forma, riesce a riconciliare tutto ciò che nella vita comune, feriale, noi viviamo invece allo stato di parzialità e nella pura contingenza. Per lui, dunque, solo il dare-forma può restituire “balenando” (il gerundio è di Walter Benjamin) nella sua fisica vibrazione, la totalità della esperienza umana, vale a dire il “comunismo” – posto che questa parola, così carica di conflitti e di storia, possa ancora essere spesa. Per Fortini, del comunismo il poter dare-forma è una profezia, in senso etimologico, perché lo richiama *in effigie* e nel frattempo lo anticipa. Se questo è vero, l’uso formale della vita è allora anche il luogo di incontro di due tradizioni che irrorano da sempre l’immaginario del poeta: l’una è quella che i cristiani chiamano la “comunione dei santi”, e dunque un rapporto integrale fra i vivi e i morti, senza soluzione di continuità, ovvero è il rapporto fra le parti vive e morte, pulsanti o atrofiche, degli individui; l’altra è la tradizione messianica, vocativa per antonomasia.

Basta scorrere gli indici di *Verifica dei poteri* per accorgersi come compaiano delle invarianti: la prima, nel saggio su Lu Xun, scrittore mediatogli da una grande interlocutrice, non sempre adeguatamente rammentata, Edoarda Masi, che nel ’68 pubblica da Einaudi un’antologia inaugurale dello scrittore cinese, *La falsa libertà*, dove Lu Xun si scopre un autore di poesie, di saggi, di plurime partiture e insomma è a tutte lettere un “sapiente”, sia pure dalla vita spericolatissima, non certo un intellettuale all’europea chiuso nel suo chiostro. Sua è l’immagine dello spettro che riconcilia, in maniera necessariamente tensiva e contraddittoria, il vivo e il morto, perché lo spettro è un vivo che si presenta come morto o, all’opposto, è un morto in sembianze di vivo. (Ma qui andrebbero menzionati altri suoi interlocutori/collaboratori, a partire dall’indimenticabile Ruth Leiser, sua moglie, e ovviamente Cesare Cases, suo *sparring*, come tutti sanno, nella traduzione del *Faust* 1970: Luca Baranelli, un altro fortiniano di lungo periodo, sta preparando in proposito l’edizione del loro carteggio, una specie di seminario epistolare, e sembra che proprio Cases, il quale amava dissimularsi nelle vesti di modesto prosatore, digiuno di poesia, quasi un abate Galiani redivivo e negato a esprimersi in versi, pare invece che spesso e volentieri Cases battesse per così dire a sinistra l’amico suggerendogli degli impeccabili endecasillabi). L’altro riferimento fondamentale, in *Verifica dei poteri*, dopo Lu Xun, è quello di Erich Auerbach, che Fortini ha ormeggiato nel decennio precedente recensendo *Mimesis* nel ’56 per la rivista «Ragionamenti»: naturalmente Auerbach diviene per lui una via verso Dante con la nozione creaturale e allegorica di “figura”. E però attenzione: Fortini usa malvolentieri, perché forse gli sa troppo di medievale, la parola “allegoria” o, quando la usa, lo fa sempre a una certa distanza e in contesti minoritari, come è vero, e forse non per caso, che è molto diretto ed esplicito il suo rapporto con la saggistica di Theodor W. Adorno mentre è molto più cauto quello con la filosofia di Walter Benjamin, entrambi recepiti in *Minima moralia* e *Angelus Novus* grazie alle versioni primordiali di Renato Solmi, un altro suo dirimpettaio di sempre. (Ma forse Fortini, verrebbe da dedurre, somigliava troppo a Benjamin nella compresenza/ambivalenza di elementi laici e religiosi, di profezia e storia, per potersi permettere di nominarlo invano). È in un simile frangente, in questo reticolo di nomi e di sollecitazioni, che in lui nasce l’idea del dare-forma e dell’“uso formale della vita”: la poesia



come «cibo di molti» è peraltro un suo verso straordinario, allusivo di una eucarestia nel senso più elementare e canonico (laddove Fortini non ha mai usato invece “condivisione”, che oggi è una parola ideologicamente infetta, perché sembra che si stia offrendo una eucarestia nello stesso momento in cui si vuole estorcere un consenso). La sua idea della poesia, infine, è la più classica, anche se andrebbe aggiunto che una delle cose sue cose più discutibili, una delle sue partiture più involute e incarcerate (forse perché lì non poteva scegliere la maniera divagante del saggio), è proprio la voce *Classico* scritta per l'*Enciclopedia* di Einaudi (vol. III, 1978) dove tratta nascostamente di sé per distinguere con puntiglio insistito fra “classico” e “classicista”. Va da sé che Fortini ambisce a una poesia “classica”, compiuta, e sospetta ogni classicismo per riceverlo in esclusiva alla maniera ironica o nel manierismo più esplicito, come sola quota ammissibile.

Ma, in tale idea di compiutezza classica quale forma dell'umano può resistere? Che cosa davvero vuol dire il fatto che la poesia è l'allusione o la profezia del comunismo oppure della reintegrazione di tutte le nostre parti singole e plurali, individuali e sociali? Al riguardo, vanno segnalate nel suo orizzonte d'attesa alcune compresenze molto problematiche, come ci ricorda a oltranza la battuta celeberrima di Cesare Garboli: «Se c'è un luogo dove non vorrei mai entrare neppure per tutto l'oro del mondo, questo è la mente di Franco Fortini»<sup>1</sup>. (Va anche detto, a proposito di Garboli, che la invidia è sempre la forma più inconscia e violenta della ammirazione, come attesta Jean Genet in un capolavoro semisconosciuto, *L'atelier di Alberto Giacometti*, edito in Italia da Il melangolo di Genova soltanto nel 1992). Tali compresenze in Fortini sono sempre molto conflittuali, *iuxta* l'immagine della ferita che necessariamente deve rimanere aperta e pulsante. In primo piano stanno le Sacre Scritture a significare quel che è integro, intatto, ma non certo nel senso dell'umanesimo tradizionale o *pompier* (su cui Fortini ha sempre picchiato duramente); in secondo luogo, c'è l'idea di “totalità” che viene dalla tradizione hegel-marxista, una barra di appoggio sempre presente anche quando cita maestri lontani, quei teorici secondo cui gli uomini camminano sulla testa, per esempio Galvano della Volpe e

<sup>1</sup> L'efferato *incipit* in Cesare Garboli, *Falbalas. Immagini del Novecento*, Garzanti, Milano 1990, p. 93.

Louis Althusser; in terzo piano, ma il più impervio e a volte inefabile (che Fortini evoca attraverso perifrasi, mai direttamente), si profila un'idea o meglio una impellente esigenza di umana “verità”. Ma, tuttavia, quando gli accade di nominare la umana “verità”, essa non proviene paradossalmente mai dalle Sacre Scritture o dalla storia non meno sacra dell'hegel-marxismo, bensì dalla poesia, per esempio dall'opera di Alessandro Manzoni, di Marcel Proust o di Bertolt Brecht. Dunque la verità della letteratura, per Fortini, è l'incrocio temibile, terribile, tra il sapere e la sapienza, per usare la formula di un grande santo che non era per fortuna così santo, il peraltro da lui amatissimo Agostino. In proposito, andrebbe finalmente letto un passo della citata *Prefazione alla seconda edizione* (1969) di *Verifica dei poteri* (1965):

Va semmai precisato che quando si parla di una finalità (il termine *ad quem* del romanzo secondo Lukács) è difficile non impiegare le referenze del razionalismo borghese, ma non è difficile vedere come la prospettiva ne esorbiti. Prima di tutto perché la trasformazione comunista dei rapporti sociali implica la modificazione dei rapporti fra razionale e irrazionale come fra conscio e inconscio; e poi perché quando si parla di uso della vita si parla della sua interezza<sup>2</sup>.

Per dare corpo alla presente citazione, c'è una poesia dedicata a Raniero Panzieri, il fondatore dei «Quaderni Rossi», dove davvero sembrano richiamarsi e coagulare le tre tradizioni, quei tre piani della comprensione/trasformazione del mondo cui si è sopra accennato. La poesia, a leggere il secondo verso, porta la data del 1980 ed è scritta sedici anni dopo la morte del suo grande compagno. Contenuta in *Paesaggio con serpente*, il tono è quello della maturità fortiniana, solenne, diretto, anaforico, dove ritmo e metro tendono a coincidere con l'eccezione evidente di rari *enjambement* o, specie nella clausola, di cosiddetti versi “a gradino”:

Raniero

Ancora un saggio su «Quaderni Rossi».  
Da sedici anni nel cimitero di Torino  
conosci l'altra parte, l'elegia ti fa ridere.

<sup>2</sup> Ora in Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzi e uno scritto di Rossana Rossanda, Mondadori, Milano 2003, p. 384.

Che cosa tu avessi davvero voluto non so.  
 Quale la distrazione, la deriva.  
 Che biologia ti costringesse. Ti chiamo  
 per una augusta convenzione.  
 Ci sono solo io e tutti gli altri  
 a metà nel non esistere.  
 Le strida sono immaginarie *inanes*  
*cum inani spe o paene extinctae*  
*rerum immaginaes.*

O siamo invece a metà  
 nella storia dei corpi gloriosi, vuoi dirmi<sup>3</sup>.

Intanto che cosa significa l'emistichio «l'elegia ti fa ridere»? Se la poesia lirico-elegiaca è quella che traghetta linearmente dal passato al presente, allora il riso, l'ironia, vale una presa di distanza dalla modalità canonica: l'immagine di Panzieri, cioè, non arriva dal passato per un richiamo intenerito ma già dimora nel presente, è il presente. Dice infatti subito dopo di parlargli per il tramite di una «augusta convenzione», vale a dire la meditazione in morte di ascendenza classica e poi anche romantica, cui aggiunge una espressione molto dubitativa: «Che cosa tu avessi davvero voluto non so», come se il poeta qui ricordasse al lettore che non è con un atto volitivo che si decide qualcosa o si raggiunge una verità, mentre ancora una volta, a contare, è quanto semplicemente *si è*. E poi il verso straordinario, unico, dove sul serio esorbita, patente, tutta la poesia di Franco Fortini, «Ci sono solo io e tutti gli altri»: l'opposto di Pasolini, l'opposto di un ossimoro, come se dicesse a Panzieri, al suo spettro: «sono qui davanti a te e quello che intercorre fra me e te coinvolge tutti, è un fatto universale». E ciò avviene «a metà del non esistere», quasi aggiungesse che molti morti restano vivi e, all'opposto, molti sono vivi ma soltanto in guisa di morti: torna, per l'ennesima volta e spettralmente, la topica dell'«uso formale della vita». Segue una iscrizione semi-cabalistica in latino tardo, una glossa nello stile di un Ammiano Marcellino, che in realtà (spiega lo stesso Fortini in una nota di *Paesaggio con serpente*) è un falso d'autore in cui «le strida» di verosimili trapassati, morti senza voce né destino, emettono suoni insieme con immagini pallide e impotenti le quali annunciano, invece

potentissimo, il distico in clausola per cui i «corpi gloriosi» sono i redenti alla maniera delle «bianche stole» di cui scrive Dante nel *Paradiso* (XXX, 129). L'emistichio, «vuoi dirmi», è infatti un ablativo assoluto, anche iconicamente evidenziato perché è un dubbio definitivo o, anzi, ultimativo. E altro mai non potrebbe essere.

<sup>3</sup> Già in *Paesaggio con serpente. Versi 1973-1983*, Einaudi, Torino 1984, è ora in Franco Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2014, p. 426.

## *Foglio di via e il codice ermetico*

Paolo Zublena

Va subito detto che il rapporto di Fortini<sup>1</sup> con l'ermetismo, sia esso inteso come posizione ideologica o come prassi di scrittura, è tutt'altro che pacifico. Si può dire anzi che l'ermetismo sia una sorta di bestia nera – politica, in apparente primo luogo: contestato, prima ancora che nella sostanza, nella sua vulgata di via culturale italiana all'antifascismo elitario. Una vulgata sicuramente postbellica – ma per Fortini già anteriore alla fine della guerra, con il precoce avallo di Contini<sup>2</sup> – che forniva un primo appiglio alla futura istituzionalizzazione storiografica.

<sup>1</sup> Le opere di Fortini, se non altrimenti specificato, sono citate da: Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Mondadori, Milano 2003 (da qui in poi: *SE* seguito dai numeri di pagina); *Foglio di via* del 1946 (Einaudi, Torino 1946) viene citato da Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, edizione critica e commentata a cura di Bernardo De Luca, Quodlibet, Macerata 2018 (d'ora in poi *FVDL* seguito dai numeri di pagina).

<sup>2</sup> Così, al proposito, Fortini nell'importante saggio eponimo (1962) di *Verifica dei poteri*: «L'idea che la letteratura del ventennio, o meglio la letteratura della prosa d'arte e della lirica, novecentesca prima ermetizzante poi, sia stata la “via italiana” dell'antifascismo culturale non nasce con la restaurazione successiva al 1948. È invece l'idea centrale, il mito scrupolosamente predisposto *prima ancora che il fascismo cadesse*, fondato sull'equivoco stesso dell'antifascismo cioè sul suo frontismo, che vedeva schierati da una medesima parte un A. Gide e un B. Brecht. In forma non scritta quell'idea circolava durante la guerra nella fascia di autori e scrittori che erano contigui all'antifascismo liberale o liberalsocialista. La formulazione più autorevole e più abile, anche per la sede ed il momento, è in uno scritto di G. Contini che nel 1944, sulla rivista svizzera “Lettres” introdusse una antologia letteraria italiana da Campana a Vittorini. Vi si sosteneva esplicitamente che la “resistenza” culturale italiana andava identificata col rifiuto dei nostri scrittori migliori ad imboccare la tromba sociale e tirteica. Nell'Italia del dopoguerra quella tesi divenne poi pressoché ufficiale. Nessuna forza o gruppo organizzato sorse a confutarla: nessuno rovesciò apertamente la tesi per affermare che al di là del fascismo di Mussolini c'era una classe ed una ideologia generalizzata e che proprio la letteratura della astensione e dell'ascesi, del “reame interiore” o *das Innere Reich* era la fedele voce, lo specchio devoto della classe che i fascismi creava e

Tuttavia questo giudizio essenzialmente politico di Fortini, che in *Verifica dei poteri* risuona ormai già piuttosto lontano dagli anni testimoniati in *Foglio di via*, non può essere disgiunto dalla constatazione di un rapporto difficile, e – si può azzardare – ambivalente, tra Fortini e la cerchia ermetica fiorentina, anzi con l'élite culturale fiorentina tout court.

Citiamo un po' largamente da uno dei tanti luoghi possibili, e da uno dei più tardi (per certificare, anche, che la vitalità di una certa posizione conflittuale non è mai venuta meno):

L'ambiente nel quale a Firenze mi formai non era in partenza quello della nascente poesia e letteratura ermetica, però fu inevitabile che il gruppo di amici del periodo liceale e poi universitario si orientasse verso l'ermetismo e su alcuni leader come Eugenio Montale, Carlo Bo, il giovane Luzi, il pittore Ottone Rosai. C'era, da un lato, l'eredità lasciata da «Solaria», diretta da Alberto Carocci; dall'altro nasceva la rivista «Letteratura», molto legata al gruppo dell'ermetismo fiorentino. Si può dire che quello fu un grande momento, perché tutta la migliore letteratura era lì. A Firenze contemporaneamente c'erano i critici Gianfranco Contini e Luigi Russo, per fare l'esempio di due opposti, ma convergenti. C'era in giro una qualità intellettuale straordinaria, si pensi a un antichista e filologo come Giorgio Pasquali.

Nello stesso tempo ciò determinò delle spaccature e io allora, molto giovane, mi avvicinai a Giacomo Noventa, che faceva con Carocci una strana rivista, «La Riforma Letteraria». Rupi profondamente con i coetanei che facevano il loro *pratissage* ai tavoli del caffè Le Giubbe Rosse. Va detto che io andai all'università sul finire del '35 e che nel '38 cominciarono, durante il regime fascista, le discriminazioni razziali, che colpirono gli ebrei e, quindi, la mia famiglia. Da quel momento fu un progressivo chiudersi a tante care amicizie; significò vivere in una condizione di isolamento, di disperazione personale, con la crescita in me di un sentimento di ostilità, fino alla chiamata alle armi nel '41, che rappresentò un vero e proprio atto di liberazione. Ci fu nei confronti

disfaceva; anche perché non pochi di quelli di cui si sarebbe dovuto rilevare la corresponsabilità *ex silentio* erano, almeno temporaneamente, di parte comunista o fiancheggiatrice, autorevoli e ascoltati, erano stretti da amicizia o cabala con tutti gli altri e la politica culturale comunista era allora, come di poi sempre, largamente «nazionale». Nel paese dove non s'era trovata più d'una dozzina di professori universitari capaci di rifiutare il giuramento di fedeltà al Fascio era assurdo parlare di epurazione dei letterati; che così furono promossi d'ufficio al grado di resistenti. Ma, e questo fu più grave, si contribuì perciò ad oscurare, ritardare, bloccare e finalmente stravolgere il discorso storico-politico sul fascismo. E sull'antifascismo» (Franco Fortini, *Verifica dei poteri* [1962], in *Verifica dei poteri*, SE, pp. 15-43: 40-41). Sia detto per inciso che il paragone implicito con la nota rivista tedesca di epoca nazista «Das Innere Reich», che peraltro nel 1939 aveva dedicato un fascicolo alla poesia italiana, rincara la dose dello stigma sull'antifascismo «interiore» ed elitario.

di questo ambiente letterario fiorentino un rancore fortissimo, che non sono mai riuscito a superare. Di quel gruppo la figura più rispettabile e intellettualmente alta è stata quella di Mario Luzi<sup>3</sup>.

Tutta la migliore letteratura era lì, c'era una qualità culturale straordinaria, *ma* ci furono delle spaccature, la rottura con il gruppo (ermetico per la maggioranza, ma anche eterogeneo, pur nel suo generale elitarismo) delle Giubbe Rosse. Di lì una cruda disperazione esistenziale (ben testimoniata anche dalle lettere del tempo), isolamento, ostilità e quel «rancore fortissimo, che non sono mai riuscito a superare». E ancora, da un'intervista a Attilio Lolini del 1987: «Ma rispetto alla sfera culturale e letteraria allora dominante (diciamo la rivista «Letteratura», l'ambiente delle Giubbe Rosse, gli ermetici – non parliamo di Montale che era considerato in qualche modo appartenente ad un'altra generazione – della mia stessa età: Luzi, Gatto) ecco, nei confronti di tutto questo mi sentivo ed ero «in ritardo»»<sup>4</sup>. Rancore inestinguibile e una sorta di complesso di inferiorità (culturale, di classe): un fin troppo evidente senso di colpa piccolo-borghese.

Chiarisce ulteriormente e da un altro punto di vista (quello religioso) la situazione di cui parliamo un importante referto degli anni fiorentini contenuto nei *Cani del Sinai*. Di fronte a quel castello o reame interiore della «letteratura ermetica», di cui già conosciamo l'origine, la reazione consiste in un senso di colpa – di inadeguatezza – e in fantasie autopunitive quasi da manuale freudiano:

Per autodifesa, dramatizzavo le scelte: e da anni ormai i miei rapporti con i protestanti di Firenze – e, fra quelli, con la denominazione dei Valdesi – erano, senza che me ne rendessi conto, la via per la quale tentavo un'uscita dal mondo piccolo-borghese della mia provincia verso la grande borghesia europea, più del passato che del presente, e di cui leggevo i padri, Calvino e Cromwell. Credevo in Dio e nella divinità di Gesù Cristo nell'età in cui i miei coetanei perdevano, se mai l'avevano avuta, la fede cattolica. Ci credevo nelle forme esasperate della «teologia della crisi», i miei autori erano Kierkegaard e Karl Barth, ricordo l'uggia per la prosa di Croce che inebriava invece certi

<sup>3</sup> Sergio Palumbo, *Quel busto romano di una dea*, «Poesia», XI, 118, giugno 1998, poi in Franco Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di Velio Abati, Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp. 732-737: 732-733.

<sup>4</sup> Attilio Lolini, *Una fotografia di Irving Penn*, «lengua», 7 aprile 1987, poi in Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, cit., pp. 453-473: 461.

gruppi di universitari antifascisti e come mi fossi venuto distaccando subito da amici o conoscenti di quell'età, già acquartierati nel «castello interiore» della letteratura ermetica. L'instabilità della mente della persona si manifestava in accessi violenti di colpevolezza, in sogni di punizione<sup>5</sup>.

Molti anni dopo, Fortini, recensendo – se così si vuol dire – la nuova edizione Rizzoli della *Pietra lunare* di Landolfi in un articolo sul «manifesto» del 24 giugno 1990, si esprime con ancora vivissimo risentimento:

Landolfi, con il suo fermo volto regolare, di bianchezza quasi cadaverica, i baffi neri, il sarcasmo da Bel Tenebroso, il “voi” cerimonioso della sua recitazione ininterrotta (valida anche per la persona, la geniale definizione che dello scrittore dette Montale, quando scriveva in proprio non faceva che tradursi, tenendo nascosto in sé l'originale) mi parlava come a un bamboccio, lui già trentenne e al suo secondo libro. E io ero incapace di accedere a quell'universo di convenzione culturale, d'altronde impaurito, diffidente e già ferito dal mondo: un piccolo-borghese con volontà di sacrificio.

Passarono le ore, declinò la luna, non senza che avessi rammentato a Tommasino (come lo chiamavano i suoi amici; che ne vantavano le nottate al tavolo verde, dove scialava le rendite, suppongo, agrarie) della Luna egli avesse ben meritato come di che Gesù l'Aquinate. Erano forse le tre o le quattro di notte, quando lo accompagnai nella vicina piazza Barbano, poi dell'Indipendenza, dov'ero vissuto bambino in due pensioni che si fronteggiavano, al tempo del primo potere fascista. Landolfi vi era pigionante d'un affittacamere, in una palazzina d'angolo. Con la brezza dell'alba prossima, faceva, come si dice a Firenze, «freschino». Aprì il portone, entrò: e, al momento di salutarmi e richiudere, mi lanciò una breve frase perfida e ironica, che non rammento ma che sulla via di casa rimuginai con sofferenza ancora oggi pungente<sup>6</sup>.

Fortini rimprovera a Landolfi la stessa ironia (tale da rendere impossibile il tragico) che gli rinfacciava nel 1940 in un lungo articolo apparso in «Ansedonia» proprio a proposito della *Pietra lunare*. Ora, pare poco credibile che Fortini fosse ancora punto dalla sofferenza dopo più di quarant'anni, e davvero non ricordasse precisamente la *pointe* del notoriamente caustico Landolfi. Cambiano gli anni e ruotano i personaggi, ma si torna sempre al ritardo, alla differenza di

<sup>5</sup> Franco Fortini, *I cani del Sinai* [1967], in SE, pp. 430-431.

<sup>6</sup> Franco Fortini, *La luna di Landolfi* [1990], in Id., *Disobbedienze. II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, manifestolibri, Roma 1996, pp. 106-109: 107-108.

classe, all'esclusione da un circolo iniziatico di cui l'ermetismo fiorentino è insieme realizzazione e metafora.

Non a caso l'arma di Fortini si rivolge con passaggio quasi forzato (la luna, oggetto comune di rappresentazione letteraria) a Zanzotto, di Landolfi prefatore entusiasta. La «lunarità» (che avvicina Zanzotto a Landolfi, ed entrambi a Leopardi) conferma a Fortini la certezza che «la matrice linguistica, morale e fantastica di Zanzotto è là, nel decennio di anteguerra, nei misteri eleusini o d'altre vocali sibile di gelido orrore tardo-simbolista, in avventi notturni sublimanti la *Misère* italiana della prima metà del nostro secolo»<sup>7</sup>.

L'esclusione e la colpa della sublimazione viene qui accollata a Zanzotto (e, via un noto accoppiamento mengaldiano in nome dell'altezza dello stile, a Luzi). Ma è evidente che la partecipazione sociale o culturale o anche solo estetica a quella Firenze ermetica è per Fortini una colpa e, anzi, un peccato da espiare. Così come palmare è l'ossessione per il ritardo nei confronti di quella partecipazione mancata o vera esclusione. Sempre nell'intervista a Lolini citata sopra, il tema già incontrato del ritardo veniva introdotto con quasi ingenua *Verneimung*:

se mi guardo indietro e rivedo certe pagine sopravvissute alle tante distruzioni di carte, fogli e documenti di quegli anni, l'impressione è che vi si può leggere qualcosa di interessante, di autentico magari (non voglio dire di bello); ma soprattutto è impressionante il ritardo (adopero qui una nozione che, di solito, non amo: quella di “ritardo” che trovo equivoca e falsa come la nozione, inversa, di “avanguardia”), il ritardo nei confronti delle tendenze letterarie di quegli anni e dei miei stessi coetanei<sup>8</sup>.

Ma, oltre al giudizio morale e politico sul *milieu* culturale, non mancano nella produzione critica di Fortini diagnosi sulla dimensione propriamente letteraria (e stilistica) dell'ermetismo. L'obiettivo di analisi preferito è il pur parzialmente salvato Luzi – particolarmente nel lungo saggio apparso su «Comunità» nel 1954, poi ristampato nei *Saggi italiani*.

Così su *Avvento notturno* (il Luzi del 1940, quindi): «Questi versi si dichiarano come una meditazione su temi della psicologia tardo romantica e decadente e come una loro polemica difesa; anzi, il luogo

<sup>7</sup> Ivi, pp. 108-109.

<sup>8</sup> F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, cit., p. 460.

comune del decadentismo è assunto come punto di partenza. Città spettrali, paesaggi lunari, marmi e pietre preziose, costellazioni, chimere e così via, e attraverso tutto questo, avventi e presenze di creature celesti e terrestri, angeli lacrimanti e tremendi». Dopo aver sottolineato come il surrealismo avesse già ripreso questi temi o queste figure (e ironizzato su di essi), Fortini aggiunge: «È ovvio che se dovessimo prendere alla lettera questo centone di luoghi comuni del decadentismo dovremmo respingere *Avvento notturno* come la fatica di un provinciale e di un ritardatario senza ingegno né intelligenza. E senza dubbio vi è non poco di provinciale e di ritardatario; ma vi è qualcosa di più, e cioè la partecipazione lirica ad una pesante, obiettiva mistificazione culturale; tipica, avrebbe detto Gramsci, delle funzioni assegnate dalle classi dominanti italiane ai loro intellettuali; vale a dire il prudente trasferimento in termini di tradizione italiana dell'esperienza surrealista francese»<sup>9</sup>. Il giudizio è molto duro, ma del resto ben accordato con la già richiamata tesi fortiniana che vede nella spettrale tendenza ermetica all'antistoria una fuga a un tempo dall'angoscia individuale e dal territorio collettivo del politico.

In ogni caso la durezza del parere su Luzi sembra riproporre una posizione insieme subalterna e agonistica rispetto alla mitologia non solo dell'ermetismo, ma anche delle Giubbe rosse, metonimicamente intese: e, a un grado non minore, anche una sorta di resa dei conti con il sé di allora (si noti l'insistenza ossessiva sulla già richiamata questione del ritardo). In negativo, perché anche Fortini aveva sfiorato certe mitologie, e in positivo perché l'intento maggiore di *Foglio di via* era quello di combattere o almeno di controbattere e reprimere quelle mitologie sostituendole con una certa forma di realismo e con il surrealismo "sociale" éluardiano.

Questa ambivalenza è ben presente nella autodiagnosi della *Prefazione a Foglio di via* del 1967:

Non credo vi sia molto di vero nel luogo comune critico che dalla contraddizione fra un repertorio formale di eredità ermetica ed i nuovi contenuti civili o entusiastici vuole minata la maggior parte della nuova poesia di quegli anni e degli immediatamente successivi. La sopravvivenza di luoghi lessicali e sintattici, di cadenze e procedimenti può essere provata facilmente, lo è già stata. Ma non è questo il punto. Anche un'analisi ravvicinata non dimostrerebbe molto di più. È che i nuovi contenuti non erano così nuovi da non poter legare in qualche modo

<sup>9</sup> Franco Fortini, *Di Luzi* [1954], in Id., *Saggi italiani*, SE, pp. 493-527: 498 e 499.

anche con l'eredità formale del decennio o ventennio precedente. Per essere più precisi: il vero motivo di quella poesia, il suo vero contenuto, era la tensione fra l'esperienza di una interiorità in dialogo e lotta col mondo (sentito come grande fantasma di un assoluto) e la coscienza sempre crescente d'una tendenziale verifica dell'individuo nella storia collettiva (e della «parola» nella «lingua») <sup>10</sup>.

Fortini sostiene, credo a torto, che i temi e l'ideologia non fossero abbastanza nuovi per trovare una lingua e uno stile di nuovo conio. A torto, perché questo tipo di problema emergerà con forza solo a partire dagli anni Cinquanta, e porterà a una effettiva svolta linguistica di tendenza nel pieno degli anni Sessanta. In realtà i temi – specie l'ingresso di contenuti legati alla società e alla storia contemporanea – erano in effetti nuovi, ma gli strumenti formali (non necessariamente e anzi non primariamente ermetici) a disposizione di Fortini e degli altri poeti faticavano ancora a esprimerli.

E del resto è pur giunto il momento di chiedersi se questa presunta «eredità ermetica» fosse o no presente nel primo libro poetico di Fortini <sup>11</sup>, *Foglio di via* – tenendo conto che non solo il *se* rileva, ma anche e soprattutto il *quanto*. È pacifico che la verifica avverrà sul testo di *Foglio di via* del 1946, e non sulla risistemazione del 1967 <sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Franco Fortini, *Prefazione a Foglio di via*, Einaudi, Torino 1967, pp. 5-10: 7-8. È pur vero che dieci anni dopo, nei *Poeti del Novecento*, un Fortini in terza persona finirà per escludere la componente ermetica dalla elaborazione di *Foglio di via*: «Fortini iniziò verso il 1937 con una versificazione scolastica che, nonostante una sua precoce opposizione intellettuale e morale all'ambiente e alla cultura dell'ermetismo fiorentino, non poteva non risentire di alcune forme tipiche della poesia del periodo 1910-35, e soprattutto degli esempi di Jahier, Ungaretti e Montale. La realtà storica e politica circostante sopraggiunse però ad alterare, se non a sopprimere, ogni inclinazione idillica; anzi, la innestò su di una ripresa di accenti del romanticismo tragico. Fra le vicende della persecuzione politica e razziale, l'esperienza della guerra, i contatti con la Resistenza e l'emigrazione, si vennero così componendo i versi di *Foglio di via*; libro allora isolato, fra l'attesa della guerra, la guerra e la fine del dopoguerra, ossia fra progressione e regressione, sonno e veglia, speranza e autonegazione» (Franco Fortini, *Poeti del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1977, p. 168). L'autoritratto dall'esterno, che può parere apologetico, finisce forse per essere più equilibrato delle più ambigue autoaccuse in prima persona.

<sup>11</sup> Non tratterò qui della produzione lirica prebellica di Fortini, su cui si può utilmente leggere (per l'accesso ai documenti e per la condivisibile interpretazione a cui sono sottoposti) Luca Daino, *Fortini nella città nemica. L'apprendistato intellettuale di Franco Fortini a Firenze*, Unicopli, Milano 2013.

<sup>12</sup> Oltre ai lavori che si citeranno più in là, a proposito di *Foglio di via* si vedano almeno anche Luca Lenzini, *Da un seminario su Foglio di via*, in *Un'antica promessa. Studi su*

Questa verifica si prefigge di individuare la presenza, a partire ovviamente dal saggio di Mengaldo sul *Linguaggio della poesia ermetica*<sup>13</sup>, di tratti stilistici propriamente ermetici – e propri dell’ermetismo che Mengaldo qualifica come «forte» – in *Foglio di via*.

Lasciamo per il momento da parte, per la sua evidente forma oscura e per la posizione liminare – separata dal vero e proprio corpo del libro –, l’incipitario testo in corsivo *E questo è il sonno, edera nera, nostra*: ci torneremo alla fine di questa necessariamente breve rassegna.

La prima sezione, *Gli anni*, si distanzia da subito, per temi e per forme, dalla temperie ermetica. Anche la prima poesia, che se non altro per contrasto e per critica potrebbe contenere elementi ermetici, intitolata com’è a Firenze, *La città nemica* (1939)<sup>14</sup> – appunto –, non offre materiale interessante in quel senso: davvero poco sarebbe quel primo verso «Quando ripeto le strade», anche se lo si volesse allusivo al liviano *repetere viam*: tanto divergono dal costume ermetico le strutture di ripetizione<sup>15</sup> e l’insistenza sugli articoli determinativi e sui dimostrativi. Anche nella sintesi metaforica delle «lampade / colme di condanna» di *Oscuramento* (1940) risalta più la temperatura etica del sostantivo astratto che l’antropomorfizzazione dell’oggetto (da cui comunque si parte). Una severa pronuncia, fonicamente espressionista – tra l’altro –, diminuisce in *A un’operaia milanese* il

Fortini, Quodlibet, Macerata 2013, pp. 77-127, e Francesco Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 81-126.

<sup>13</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica* [1989], in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 131-157.

<sup>14</sup> Per le datazioni dei singoli testi ci affidiamo, con beneficio d’inventario, alle indicazioni prodotte da Fortini nell’indice di *Foglio di via*.

<sup>15</sup> Ricordiamo una volta per tutte la funzione politica e di convocazione delle responsabilità storiche che le strutture di iterazione hanno in tutta la raccolta e particolarmente in questa sezione. Diceva benissimo già Bonavita: «Potremmo allora azzardare che queste “variazioni belliche”, questi “salmi da battaglia” aspirino a esercitare una funzione per così dire performativa. Che certe istanze etico-politiche si affidino a una scansione martellante e iterativa perché la loro autorità deve essere ancora riconosciuta, e che tentino quindi di affermarsi anche per via di enfasi verbale, acquistando per assertività dei significanti ciò che loro manca per tradizione o autorevolezza dei significati. L’anafora quasi ossessiva, infatti, non crea atmosfere visionarie, come in Campana, ma – anche grazie alla solennità quasi rituale che viene ad acquisire – mira a instaurare l’autorevolezza di nuovi significati, estranei ai precedenti canoni di moralità pubblica» (Riccardo Bonavita, *L’anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, a cura di Thomas Mazzucco, prefazione di Luca Lenzini, premessa di Giuliana Benvenuti, Bilibion, Milano 2017, p. 121).

sintagma sintetico (evidenziato qui dal grassetto) e la lieve forzatura semantica della preposizione *in*: «Sepolta e solo spirito è la madre tremante / Che ci angosciò **in servitù di baci**»<sup>16</sup>. Poca cosa è anche, nel popolar-ritornellante *Coro di deportati*, la sintesi metaforica dei «Globi barbari di primavera», “nubi primaverili in terra straniera”<sup>17</sup> – stante anche il vistoso sapore vociano dell’aggettivo.

Non stupisce che in questa sezione il testo forse più ermeticheggiante – ma sempre in misura modesta e in aperto contrasto con le strutture iterative che per certi versi spezzano le immagini-costruzioni più allusive – sia *Valdossola* (1944), rappresentazione dell’esperienza abortita di guerra partigiana e del relativo senso di frustrazione e di colpa: in «Ottobre vento amaro / La nuvola è sul monte / Chi parlerà per noi» si noti la alternanza asindetica tra sintassi nominale ellittica e frase fondata sul verbo (nonché, nel primo verso citato, il possibile analogismo per accostamento); ma più notevole è la terzina «Inverno ultimo anno / Le mani cieche la fronte / E nessun grido più», in cui certo risalta l’accostamento brachilogico in sintassi nominale, ma ancor più il sintagma *mani cieche* – giuntura sinestesica aggettivo + nome, in un rapporto di quasi ipallage con *fronte*; in ultimo si consideri come la «pietra di neve» (sia che voglia dire “pietra coperta dalla neve”, sia che designi metaforicamente una massa formato dalla neve), copra il «fucile» abbandonato dal locutore: quasi che l’inadeguatezza alla lotta partigiana fosse sigillata da una struttura proverbiale – una firma – di una cultura sentita come colpa.

Parrebbe ragionevole pensare, a libro chiuso, guardando al solo indice, che la sezione centrale *Elegie* sia la più rivolta al passato e quindi anche quella più legata a una compagine formale ermetica. Il che avviene solo in parte.

In particolare, le molto sospettabili *Cinque elegie brevi*, quasi interamente soppresse nella edizione del 1967, sono assai più montaliane (e anzi pullulano di intertesti da *Ossi e Occasioni*) che ermetiche. Si

<sup>16</sup> Un cenno merita anche l’assolutizzazione del plurale in «Dentro i mattini». In ogni caso questa poesia, pur datata 1943, è inserita soltanto nell’edizione 1967 di *Foglio di via* – essendo comparsa a stampa in precedenza solo in *Poesia ed errore* (1959). La teniamo comunque presente per la sua datazione e per la vicinanza tematica a *Italia* 1942.

<sup>17</sup> Si veda il commento di De Luca in *FVDL*, p. 142.

rimanda senz'altro al commento di De Luca, attentissimo a tutti gli incroci con Montale<sup>18</sup>.

Ci sono però almeno due testi in *Elegie* che presentano una quantità rilevante di fatti formali ermetici. La datazione alta della prima, *Di Maiano* (1938 nell'indice dell'ed. 1946, 1939 nell'ed. 1967) li giustifica maggiormente, anche se non differisce da quella della tematicamente legata (ma stilisticamente, ed eticamente, ben diversa) *La città nemica*. Nonostante il persuasivo allegamento della montaliana *Eastbourne* da parte di De Luca<sup>19</sup>, qualche tratto appare rubricabile nel regesto allestito da Mengaldo: in «a quella / Breve ombra che a noi educa amore» appare senz'altro ermetico il latinismo etimologico *educa* ('fa crescere') con poderoso precedente in *Avvento notturno* di Luzi («Se un giorno tacerà la bionda voce / ch'inesistenti soli educa e lune, / frante»); di gusto ermetico, se non di forma, appaiono le immagini che veicolano l'istanza tematica della chiusura e dell'opacità: «entro / Chiusi giardini, acque opache, e un'eco / Di fonte da ninfei d'edera [...]»; di fronte al palmarmente montaliano «segno promesso» getta invece un ponte intertestuale appena minore verso l'ermetismo il di poco successivo «sonno morto», che viene dalla prima edizione di *Morto ai paesi* (1937) di Alfonso Gatto – da un testo che per di più ha come titolo *Elegia*<sup>20</sup>.

Più cospicuamente notati dalla critica sono stati invece i luoghi ermeticheggianti di *Della Sihltal* (1943 o 1944<sup>21</sup>). Al proposito è opportuno citare il cappello introduttivo di De Luca, anche in merito al confronto con il testo esordiale degli *Anni*: «La dizione della poesia è alta e condotta attraverso l'uso insistito di metaforismi. Come nella liminare *E questo è il sonno*, Fortini utilizza qui un dettato poetico di ascendenza ermetica; paradossalmente, però, questa strategia viene

adoperata proprio nel momento in cui si condanna la disposizione interiore del poeta nella fase giovanile, caratterizzata da una estrema individualizzazione e assolutizzazione della lingua poetica. Bisogna dunque considerare *Della Sihltal* una di quelle poesie che più hanno fatto pensare ad una influenza diretta dell'ermetismo sulla prima fase della produzione poetica fortiniana. Tuttavia, è opportuno sottolineare come, già nella poesia di apertura, la ripresa di modalità ermetiche e post-simboliste venga messa in atto in un'ottica retrospettiva: l'io è cosciente della distanza che ormai lo allontana da quella stagione della sua vita, eppure rappresenta questa stessa nuova consapevolezza tramite l'utilizzo di un linguaggio poetico che rispecchia il passato e non il presente. In questo modo, il poeta iscrive una contraddizione non facilmente sanabile tra il piano della forma e quello del contenuto, forse proprio per dimostrare la natura dialettica di ogni autentico percorso interiore»<sup>22</sup>. Tuttavia bisogna precisare che, pur dandosi indiscutibilmente una atmosfera postsimbolista, i tratti formali ermetici puntuali non sono poi così frequenti. Possiamo ricordare senz'altro nei vv. 22-24 il materiale tematico e la metafora (i visi morti che infoltano i muri), nonché la sovraestensione della preposizione *a*: «[...] Dove invochi / La tua bellezza ai visi morti folli / Nelle muraglie, che guardano? [...]».

Davvero poco è dato raccogliere in *Altri versi*. Nella *Rosa sepolta* si potrebbero richiamare le «valli d'esilio irrevocabili», se non designassero probabilmente le valli svizzere (la Sihltal, appunto), luogo d'esilio sentito da Fortini come condanna e separazione dalla storia (e poco importa che ci sia una lieve ipallage). Poco altro, se non qualche transitivizzazione di verbi intransitivi – tratto del resto non meno vociano che ermetico.

Un discorso a parte va fatto per *E questo è il sonno, edera nera, nostra*, databile al 1946 almeno secondo l'indicazione di *Poesia ed errore* di Feltrinelli (1959). Mengaldo, nell'introduzione all'antologia fortiniana del 1974, ha scritto: «Ora è chiaro che le premesse della poesia fortiniana stanno, come per ognuno della sua generazione, nell'ermetismo. Quanto egli debba inizialmente alla grammatica

<sup>18</sup> Si veda FVDL, pp. 169-178. Non diverge da questa tendenza il loro immediato precedente, le *Sei elegie brevi* pubblicate su «Letteratura» nel 1939 (e quindi in questo caso con datazione indubitabilmente alta e ancora collocata in piena stagione ermetica).

<sup>19</sup> Si veda FVDL, p. 193 e il commento *passim* nelle pagine seguenti.

<sup>20</sup> Alfonso Gatto, *Tutte le poesie*, a cura di Silvio Ramat, Mondadori, Milano 2005, pp. 56-57 e p. 733. Curiosamente, già dal 1941 il «sonno morto di primavera» diventerà un «sonno / fresco di primavera». Inutile dire che questa possibile memoria poetica, anche decontestualizzata – e comunque del più amato e meno fiorentino tra gli ermetici di vaglia –, è una magnifica occasione per bollare in sintetica cifra la «mia nemica città» a cui infatti il «sonno morto» è riferito.

<sup>21</sup> Si veda FVDL, p. 219.

<sup>22</sup> FVDL, p. 220.



degli ermetici lo dice a sufficienza la prima lirica del presente volume, *E questo è il sonno*: si faccia caso, fra l'altro, all'E d'apertura (Ungaretti ecc.), alla suggestiva identificazione analogica sonno-“edera nera” (e l'edera resterà una costante iconografica del poeta), all'uso dell'articolo indeterminativo – “un canto o un vento” –, al distico epigrammatico di chiusa, memore in particolare, direi, di Luzi»<sup>23</sup>. Si può aggiungere, peraltro seguendo sempre il saggio sulla grammatica ermetica di Mengaldo, l'animazione delle preposizioni: in particolare «*in una madre inesistente*»; e si può notare che *inesistente* è parola-chiave tematica del tutto tipica dell'ermetismo, ad esempio caratteristicamente luziana. Tematicamente, mostra una *allure* ermetica anche il distico finale: «*O è in te e dilaga e parla la sorgente / Cupa tua, l'onda vaga del tuo niente*».

Se escludiamo *Di Maiano* e *Della Sihltal*, insomma, il testo che appare maggiormente allusivo all'ermetismo (dal punto di vista dei temi e della presenza di precisi tratti formali) è quello che apre la raccolta e che si può pensare ragionevolmente sia stato scritto da Fortini dopo gli altri e con un preciso scopo liminare e incipitario.

Bisognerà prestare attenzione alla tesi espressa da Luca Daino: «È da attribuire al valore strategico di *E questo è il sonno...* (oltre che a testi come *Cinque elegie brevi* – non a caso posto in apertura della seconda sezione della raccolta –, *Senza Preghiera* e *Dedicando poesie future*) la responsabilità del diffondersi di una specie di vulgata, un'interpretazione non del tutto fuori bersaglio, ma parziale, degli esordi fortiniani: ad un giovane poeta precocemente influenzato dall'ermetismo sarebbe poi seguito – in parte a causa dell'insegnamento di Noventa, ma soprattutto per via dell'esperienza bellica – un più maturo autore, ostile alla lirica dei suoi colleghi fiorentini. Ad indicare come una simile proposta interpretativa sia stata fomentata dall'autore stesso viene in soccorso la data di composizione di *E questo è il sonno...*, che solo tredici anni dopo la pubblicazione di *Foglio di via* scopriremo essere il 1946. Ciò significa che Fortini scrive il testo forse più ermetizzante della propria carriera poetica dopo la guerra, quando cioè è ormai scomparsa dai suoi versi ogni tentazione simbolista. Non è dunque un caso che *E questo è il sonno* sia l'unica

poesia non datata del libro». In opposizione alla produzione coeva, anche saggistica e giornalistica, in «*E questo è il sonno...*, [...] ogni atteggiamento di sdegno e di ribellione nei confronti di tale languido *cupio dissolvi* [scil. quello spesso assunto dal saggista] è del tutto assente; e anzi, in coerenza con il suo ruolo di testo emblematico della fase giovanile, raffigura quell'inerzia languida e decadente come condizione ancora ben viva, alla base della creatività artistica. La lirica d'apertura di *Foglio di via* parrebbe insomma essere una sorta di falso d'autore costruito ad hoc, elemento fondante dell'autoritratto al quale Fortini dà forma nel suo primo libro: ci troviamo così di fronte non solo un intellettuale in grado di mettersi al passo coi tempi nel corso degli anni Quaranta, ma anche un poeta già allineato in gioventù con quella che costituiva l'avanguardia letteraria degli anni Trenta»<sup>24</sup>.

Ammettendo che la poesia sia davvero del 1946, secondo la tarda indicazione d'autore, appare persuasivo che la lirica sia stata collocata *in limine* per rappresentare la emblematica postura del soggetto dormiente (proprio quello del disegno di Fortini nella copertina einaudiana), che poi i tuoni della guerra – e di molte poesie in cui la guerra entra rumorosamente – penseranno a svegliare. Sembra tuttavia eccessiva la qualifica di falso d'autore: si tratterà semplicemente di una lecita manovra macrotestuale tesa non tanto (o almeno non solo) a mistificare/ricreare una condizione (l'aggiornato poeta prebellico simil-ermetico) quanto a costruire un'immagine allegorica del destino di una generazione (o almeno della parte di quella generazione rimasta emarginata dalla politica prima e dall'agone bellico poi), nonché ovviamente a inscenare in vigorosa e fin troppo esplicita tensione dialettica quei poli della vita letteraria e civile che nel sentimento se non nell'ideologia, dell'autore avevano conflitto in un regime di ambivalenza.

Ricapitolando: nel libro d'esordio poetico di Fortini, *Foglio di via*, i tratti ermetici sono moderatamente presenti nella prima sezione *Gli anni*; con un certo spicco in almeno due poesie della sezione centrale

<sup>23</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Per la poesia di Fortini* [1974], in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Feltrinelli, Milano 1975, poi Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 411-429: 416.

<sup>24</sup> Luca Daino, *Un'interpretazione partigiana del passato. Elementi autobiografici e strategie compositive in “Foglio di via e altri versi” di Franco Fortini*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LX, fasc. 1, gennaio-aprile 2007, pp. 209-247: 225 e 226.

*Elegie*; pressoché assenti dalla terza sezione *Altri versi*. Del resto, *Di Maiano* è una delle poche poesie la cui datazione risale agli anni Trenta (1938), mentre la sezione *Altri versi* è tutta risalente al 1944-45. Nella prima sezione si mescolano testi vecchi e nuovi: ma i tratti ermetici, pochi, sembrano limitati ai più vecchi. L'unica vistosa eccezione risiede in *E questo è il sonno*, datata 1946 (ma solo in *Poesia ed errore*: in *Foglio di via* 1967 tornerà a essere non datata: l'unica poesia non datata – forse per non esplicitare troppo il gioco di cui si diceva sopra).

È d'altra parte importante richiamare per un momento e rapidamente i molti elementi antitetici (oltretutto maggioritari) rispetto alla presenza di tratti riconducibili al codice ermetico, ovviamente ben notati dalla critica: intanto il lessico proveniente dalla lingua d'uso – di grana non letteraria, legato soprattutto alla presenza di referenti oggettuali concreti, legati alla vita quotidiana e alla contingenza storica (*baionette badili cosce poppe stufa sottovesti capezzoli*); l'espressionismo lessicale e fonico – di probabile origine vociana; le ripetizioni a inizio verso (quelle che la retorica tradizionale chiamava anafore: ad es. *Varsavia 1939*) o i ritornelli (*Coro di deportati*) – e più in generale le strutture iterative; in direzione diversa, ma pur sempre non ermetica, certe pesanti posture artificiali dell'*ordo verborum*.

D'altronde – metalinguisticamente e metapoeticamente –, l'*Italia 1942* (quella del bombardamento di Genova<sup>25</sup>) è amata «per queste parole / Tessute di plebi», «Per questa mia lingua che dico / A gravi uomini ardenti avvenire / Liberi in fermo dolore compagni». Certo una pesante anastrofe, un classicismo severo e grave, ma proprio nulla di ermetico: siamo anzi agli antipodi.

Di fronte a queste ingenti (e dominanti) presenze, e anche ripensando alla funzione di *E questo è il sonno*, dobbiamo chiederci perché Fortini abbia lasciato del materiale ermetico (sia pure ridotto e limitato a pochi testi) dentro il suo primo libro, quello con cui si presentava al mondo e al mondo letterario in un tempo ormai per lui sideralmente distante dagli anni fiorentini delle (escludenti) Giubbe Rosse.

<sup>25</sup> Probabilmente il bombardamento aereo del 23 ottobre 1942, uno dei più cruenti tra quelli che colpiscono Genova.

Ci aiuta in questo la riflessione di Riccardo Bonavita, ancora una volta pionieristica<sup>26</sup>, che conviene citare largamente:

La maggioranza dei critici che hanno preso in esame *Foglio di via* [...] finora ha insistito soprattutto sulla sua presunta graduale uscita dall'ermetismo, sullo stile essenziale e ritmato da anafore e da una nuova metrica percussiva (sono le caratteristiche dei testi maggiori de *Gli anni*), oppure sul recupero di generi programmaticamente “poveri” e popolareschi come la ballata o la filastrocca (tipiche, oltre che degli ultimi testi de *Gli anni*, di molte poesie di *Altri versi*) o infine – anche se purtroppo in misura ancora insufficiente – sull'inedito irrompere della storia con il suo carico di tragedie e di responsabilità.

Tuttavia:

Da quanto abbiamo incontrato appare ormai chiaro [...] che, se nel *Foglio* si riscontra la sensazione di una qualche uscita dalle poetiche e dai procedimenti dell'ermetismo – assunto nella sua accezione più stretta [...] – questa impressione (che occorre comunque ridimensionare, visto che il modello dominante è quello montaliano [...]), è prima di tutto un *effetto del testo*, un prodotto del montaggio e della sua logica ristrutturante.

Come mostra la collocazione incipitaria di *E questo è il sonno*. Quel poco di ermetismo che c'è (ma in posizione molto visibile) va in ogni caso spiegato:

Che poi, anche al di là della funzione strutturale, Fortini abbia deciso di percorrere comunque, sia pure con intenti polemici o parodici e in un solo testo, la via stilistica che si era interdetto e per di più riversarvi alcune delle sue piaghe intime più coinvolgenti e brucianti, è sintomo di un rapporto molto più contraddittorio con l'ermetismo di quanto non sarebbe una semplice evoluzione-allontanamento. La poesia pura, e con lei il primato dell'estetico, represso come “sconveniente”, erroneo, da evitarsi [...], viene infatti convocata per parlare proprio di ciò che è più intimo, sconveniente, imbarazzante, in cui affiorano gli indizi dei materiali inconsci, del rimosso. Perché con l'ermetismo, proprio come con l'immaginario manierista e barocco, Fortini intrattiene un ambiguo rapporto di profonda attrazione e insieme di rifiuto eticamente motivato<sup>27</sup>.

Insomma, come avveniva con Daino e con De Luca, siamo dissuasi dall'interpretare in chiave evolutiva, dall'ermetismo all'accesso alla sto-

<sup>26</sup> La tesi di dottorato di Bonavita, pubblicata postuma in volume nel 2017, fu discussa nel 2002.

<sup>27</sup> R. Bonavita, *L'anima e la storia*, cit., pp. 168, 169 e 170.

ria, il percorso del Fortini di *Foglio di via*. D'altro canto, non ci possiamo nemmeno accontentare di considerare quelle presenze – *E questo è il sonno* in primo luogo – come un freddo, meditato e calibrato atto di costruzione mistificatoria di una onesta carriera eticamente fondata.

Un uso così puramente e freddamente strategico di materiali ermetici (mitologici e formali) mal si adatterebbe alla denuncia di quella sensazione di ritardo provata dal giovane Fortini a Firenze. E la pur ingegnosa spiegazione di Daino – la costruzione di un passato poetico *à la page* – va almeno incrociata con gli elementi portati da De Luca (l'enorme presenza di Montale) e da Bonavita (il carattere di formazione di compromesso del testo in cui l'ermetismo entra come ritorno del rimosso).

È probabile che la sceneggiatura in tre atti con un prologo (che mostra già il finale) sia stata allestita da Fortini scientemente, ma non senza il concorso dell'ambivalenza di cui si diceva.

È quindi possibile che in *Foglio di via* ci sia, oltre alla evidente direttrice dialettica dal sonno al risveglio (dall'ermetismo alla storia), anche una sorta di tentativo di dialettizzazione tra colpa (indulgenza verso le forme decadenti, richiamo fascinoso e peccaminoso della chiusa cerchia elitaria) e espiazione attraverso i temi e la lingua che incrociano classico e popolare, traghettando la classicità verso il popolo (e insieme scotendola con forme appunto popolari) – in forte e risentita polemica verso l'aristocrazia letteraria del tempo che era appena stato, e forse in meno visibile polemica con il sé stesso piccolo-borghese ambivalentemente orientato nei confronti di quell'aristocrazia.

Dal momento che non sono le poesie escluse da *Foglio di via* 1967 quelle che ospitano una quantità più cospicua di tratti ermetici, sarà opportuno pensare che Fortini abbia voluto lasciarli lì, in vista, come segni di una tesa e cruda vicenda biografica, estetica e politica.

Non tanto allora tracce di una realtà poetica prebellica, ma macchie di un desiderio prebellico ancora presente (in modo parzialmente inconscio) al soggetto – un desiderio sentito da subito come colpa (e allora *E questo è il sonno* sarà l'espressione rituale di un senso di colpa non meno che la consapevole e più o meno fittizia ricostruzione di un passato individuale o collettivo), poi fino alla fine coltivato, in modo altrimenti non del tutto comprensibile da un punto di vista attuale di ordine estetico e politico, come irridimibile oggetto di risentimento.

## La rosa di Gerico. Stili e metriche nel primo Fortini

Giuseppe Carracchia

L'indagine formale qui proposta è l'estrema sintesi d'una parte di ricerca da me effettuata tra il 2013 e il 2014 sulla poesia di Fortini<sup>1</sup>. “Una parte” perché, almeno da un punto di vista metodologico, il fulcro di quel lavoro consisteva nell'indagare parallelamente due campi distinti e metterne in relazione e in dialogo i risultati. Da un lato l'analisi filologica sulle varianti d'autore, e dall'altro quella metrico-stilistica sui medesimi testi, e cioè quelli del decennio d'esordio (pressappoco '37-'47), seguiti anche nelle varianti delle edizioni dei decenni successivi.

Al di là delle osservazioni più tecniche (sia sulle varianti, qui del tutto assenti, sia sulla metrica) il lavoro rimetteva in discussione, attraverso l'analisi della pratica del “riutilizzo” (su più fronti), le nozioni di classicismo e tradizione, in merito al Fortini di quegli anni.

Qui mi concentrerò esclusivamente sulla questione metrica, tralasciando, per ragioni di spazio, alcune premesse teoriche e non poche questioni spinose, come quella legata alla legittimità dell'ipotesi di un verso accentuale in lingua italiana; oltre, ovviamente, alla mole considerevole d'esempi di scansione dei testi.

### I.

Uno dei risultati chiave dell'indagine complessiva, ed assunto di base per quanto qui proposto, è che una peculiarità della poesia di Fortini, da un punto di vista metrico-stilistico, sembrerebbe, già a

<sup>1</sup> Giuseppe Carracchia, *La rosa di Gerico. Stili e metriche nel primo Fortini*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Torino, a. a. 2013-2014.

quest'altezza cronologica, l'essere contraddistinta da una *triplice giurisdizione* (nella quale via via, e caso per caso, la forza di un "codice" prevale su un altro).

Prendiamo come punto di partenza la poesia meno indicata per dimostrare la bontà dell'ipotesi di fondo, e cioè quella d'apertura di *Foglio di via*:<sup>2</sup>

*E questo* ^ è ^ il *sonno*, ^ *edera nera*, *nostra*  
 - + - + (+) - - + - + - // 2-4-(5)-8-10 → [11] // 4-5  
*Corona: presto saremo beati*  
 - + - + - - + - - + - // 2-4-7-10 → [11] // 4  
*In una madre* ^ *inesistente*, *schiusa*  
 - (+) - + - - - + - + - // (2)-4-8-10 → [11] // 3-4  
*Nel buio le labbra sfinite, sepolti.*  
 - + - + - - + - - + - // 2-4-7-10 → [11] // 4  
*E quel che* ^ *odi poi*, *non sai se* ^ *ascolti*  
 - (+) - + - + - - + - + - // (2)-4-6-8-10 → [11] // 4-5  
*Da vie di neve* ^ *in fuga* ^ *un canto* ^ o ^ *un vento*,  
 - (+) - + - + - - + - + - // (2)-4-6-8-10 → [11] // 4-5  
*O* ^ è ^ *in te* ^ e *dilaga* ^ e *parla la sorgente*  
 - + - + - + - - - + - // 2-4-6-10 → [11] // 4-5  
*Cupa tua, l'onda vaga tua del niente.*  
 (+) - + - - + - + - + - // (1)-3-6-8-10 → [11] // 4-5

Una serie d'endecasillabi, a tratti canonici<sup>3</sup>, con andamento prosodico abbastanza chiaro (ad es. i vv. 4-6 giambici), organizzati metricamente (o "graficamente" che dir si voglia) in una quartina e in una coppia di distici irrelati ma – più o meno debolmente – interconnessi da varie figure della ripetizione (dalle allitterazioni alle consonanze, dalla rima finale all'incipit in *E*); inarcature, laddove presenti, medio-deboli.

Confrontandosi con gli scritti teorici di Fortini, può emergere – già per questo testo incipitario (la cui natura metrica è di per sé tanto solida quanto difficile da mettere in discussione) – la necessità

<sup>2</sup> In grassetto individuo, sul testo, le sedi di accento ritmico e tra parentesi tonde (nelle due scansioni, sotto e a lato) i passaggi in cui la scansione è passibile di modifiche, sia per la specifica natura sillabica del verso, sia perché analizzandolo secondo un principio accentuale la scansione sillabica può risentire di variazioni (sempre all'interno della casistica legata ai fenomeni di dieresi, sineresi, diafele e sinalefe). Sotto ad ogni verso inserisco: 1) la trascrizione grafica del verso sillabico (+ / -); 2) la scansione sillabica (ad es. 2-4-5-8-10), e infine a destra della freccia 3) il computo accentuale (ad es. 4-5).

<sup>3</sup> Vd. ad es. i versi 1 e 5 con pausa sintattica-cesura di quarta e sesta.

di chiedersi se prosodicamente (o se si preferisce "ritmicamente") si possano intendere quei versi anche in altro modo, e cioè come

versi costituiti da un compromesso fra numero di sillabe, ricorrenza di accenti forti (o ritmici) e durata temporale fra l'uno e l'altro di questi, con prevalenza di quest'ultimo elemento, cioè l'isocronismo fra gli accenti<sup>4</sup>.

Non che Fortini qui si riferisca direttamente ai suoi, di versi, beninteso. Eppure, distraendoci dalla forza d'attrazione che anzitutto richiama all'idea dell'endecasillabo, è possibile constatare la veridicità dell'ipotesi teorica succitata persino in relazione a una poesia così "classica" (ovvero, nello specifico: attratta nell'orbita dell'endecasillabo e, se vogliamo, della quartina e del distico): tutti i versi presentano tendenzialmente 4 o 5 accenti forti, o per meglio dire "accenti ritmici", rientrando nelle tre tipologie di cui parla Fortini<sup>5</sup> (e prima di lui Pavese). Allo stesso tempo si potrebbe individuare una latente isocronia, emergente sia per natura sillabica che, soprattutto, per "forza d'attrazione" (cioè a dire: i versi, che in questo caso già nella loro scansione sillabico-prosodica presentano una tendenziale isoritmia – vd. ad es. i già citati versi giambici –, tra l'altro non particolarmente disturbata dalla sintassi, sul registro accentuale si auto-organizzano assestandosi vicendevolmente su 4-5 ictus<sup>6</sup>).

Un punto però urge sottolineare immediatamente: se è vero che «l'isocronismo di una serie di versi, provocando l'attesa, genera una lettura, per dir così, coatta, che si ripercuote sul singolo verso» creando «qualcosa di molto simile ad una "legislazione" momentanea destinata a durare almeno quanto dura la composizione che si sta leggendo», è altrettanto vero che tale "questione legislativa" (sia concessa la definizione) non è, strutturalmente, una novità. E difatti è un principio valido sempre; anzi: è il principio fondamentale mediante cui si forma un *metro*, inteso quest'ultimo come un «ritmo diventato istituto»<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Franco Fortini, *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, «Paragone», IX, 106, 1958; poi in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2003, p. 816.

<sup>5</sup> Id., *Verso libero e metrica nuova*, ivi, p. 804.

<sup>6</sup> Si pensi, sempre in *Verso libero e metrica nuova*, alle notazioni di Fortini sul verso «centroide».

<sup>7</sup> F. Fortini, *Metrica e libertà*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 788. Cfr. anche in Id., *Verso libero e metrica nuova*, cit., p. 808: «La promozione di un accento tonico ad accento ritmico si ha, esattamente come nella metrica tradizionale, quando si sia creata una convenzione di attesa».

Dunque, tornando allo stesso esempio e provando a scavalcare un'interpretazione standard: per i vv. 4 e 5 potremo parlare di ritmo giambico o altrimenti ipotizzare che siano caratterizzati da una medesima quantità di accenti per verso, tendenzialmente – nei limiti della lingua – auto-assestanti in isocronia. Nel caso specifico diremo in pratica la stessa cosa, ma nonostante ciò il principio che ne ricaviamo, se calato poi nel resto della raccolta, permette invece di convalidare, in modo molto meno astratto, l'ipotesi iniziale d'una *triplice giurisdizione*.

Osservando il testo e soffermandoci, artificiosamente, solo sulla dimensione orizzontale del verso, è possibile constatare: 1) la persistenza d'una metricità tradizionale-allusiva, ma allo stesso tempo, 2) l'emergenza, per così dire, di costanti accentuali. O, viceversa, la persistenza di una metrica accentuale e l'emergenza di costanti tradizionali-allusive. Dar retta, nell'interpretazione, all'una o all'altra ipotesi può comportare degli scarti. Nonostante in questo caso gli scarti siano minimi, direi quasi impercettibili, assecondando l'idea d'una propagazione endecasillabica – come già detto, qui fin troppo “prepotente” – otterremo una scansione non sempre sovrapponibile alla scansione derivata seguendo il principio accentuale<sup>8</sup>.

Per concludere una prima ricognizione sul significato della *triplice giurisdizione*, alle due metricità, l'una tradizionale-allusiva, l'altra accentuale, bisogna infine aggiungere (nonostante sia del tutto invisibile in questa prima poesia) la proteiforme filigrana rappresentata dal verso libero, o per meglio dire, con Mengaldo, *liberato*.

<sup>8</sup> Si prenda il caso del verso 7: *O è in te e dilaga e parla la sorgente*, che può essere considerato come un endecasillabo con andamento giambico (2-4-6-10):  $\bar{O} \hat{=} \bar{e} \hat{=} \bar{i} \bar{n} \bar{t} \bar{e} \hat{=} \bar{e} \bar{d} \bar{i} \bar{l} \bar{a} \bar{g} \bar{a} \hat{=} \bar{e} \bar{p} \bar{a} \bar{r} \bar{l} \bar{a} \bar{l} \bar{a} \bar{s} \bar{o} \bar{r} \bar{g} \bar{e} \bar{n} \bar{t} \bar{e}$ , con accumulo di sinalefi soprattutto in incipit ( - + - + - + - + - ); oppure come un verso assestanto, considerando un andamento accentuale, sui 4-5 ictus dei versi appena precedenti e del seguente, con rettifiche in sedi di sinalefe – per recuperare un quinto ictus – e conseguente allungamento sillabico del verso, che può diventare ad esempio un falso dodecasillabo, un tredecasillabo o addirittura un alessandrino. In tutti e tre i casi, com'è ovvio, non c'è sovrapponibilità con la “sinopia” ritmica dell'endecasillabo. Se si dà retta alla propagazione dell'endecasillabo, in questo caso abbastanza forte, verrà naturale considerare le sinalefi e il verso si presenterà assestanto su 4 ictus e condizionato dall'andamento giambico dei versi precedenti. Diversamente, considerando una ipotesi accentuale e tenendo ben in vista gli altri versi adiacenti, questa sarebbe (tra le tante possibili) la variante più attendibile atta a recuperare almeno un altro ictus nel primo emistichio:  $\bar{O} \hat{=} \bar{e} \hat{=} \bar{i} \bar{n} \bar{t} \bar{e} \hat{=} \bar{e} \bar{d} \bar{i} \bar{l} \bar{a} \bar{g} \bar{a} \hat{=} \bar{e} \bar{p} \bar{a} \bar{r} \bar{l} \bar{a} \bar{l} \bar{a} \bar{s} \bar{o} \bar{r} \bar{g} \bar{e} \bar{n} \bar{t} \bar{e}$  (tredecasillabo, allungato da due dialefi, che recupera un ictus in seconda sede assimilando il ritmo dei due versi precedenti).

## II.

Seguendo le premesse fatte fin qui, e considerando veritiera la definizione fortiniana secondo cui quasi tutti i suoi versi composti

tra il 1940 e il 1955 rientrano, credo, in una delle seguenti due situazioni metrico-prosodiche: sillabati ungarettiani, proclami, manifesti, versi che paiono intenzionali traduzioni da qualche lingua germanica o slava *oppure* sequenze di endecasillabi, strofe di endecasillabi e settenari, quartine rimate, persino sonetti regolari, strofe lunghe e di rime complesse<sup>9</sup>.

Possiamo altresì constatare che le poesie legate alla costituzione di *Foglio di via* (il decennio dagli esordi al '46) possono essere – in altri termini – suddivise almeno in tre tipologie:

1) una molto più formulare e cantilenata, costituita in media da versi brevi, modulati spesso su un'escursione minima attorno al settenario tradizionale e al novenario pascoliano (ma al limite, in alcuni casi, si scende persino al quinario e più giù al “verso parola”); e impernati su un andamento ritmico-accentuale che si aggira attorno ai 3 ictus, variando in eccesso o in difetto di non oltre un accento. In nota<sup>10</sup> tutti i casi; eccone alcuni esempi:

*Acqua del cielo* (da *Poesie inedite*)

|                        |                    |
|------------------------|--------------------|
| Acqua del cielo salute | 1-4-7 → [8] // 3   |
| + - - + - - + -        |                    |
| dell'Onnipotente       | (2)-5 → [6] // 1-2 |
| - (+) - - + -          |                    |
| lavaci i corpi.        | 1-5 → [6] // 2     |
| + - - - + -            |                    |

<sup>9</sup> Franco Fortini, *Metrica e biografia*, «Quaderni piacentini», 2, 1981, pp. 105-121.

<sup>10</sup> Da *Poesie inedite* è il caso di: 1) *Acqua del cielo*, 2) *Piccolo zoo* (con escursioni che rimandano sia alla terza tipologia – vedi oltre – che alla seconda; ad es. la parte 5 è una stroffa pentastica di endecasillabi), 3) *La lampadina fulminata*, 4) *L'idillio* (di queste ultime due però sarebbe necessario verificare con certezza la data, ma probabilmente sono collocabili già oltre il '46). Da *Versi primi e distanti*: 1) *Thunersee*, 2) *Da Emmanuel*, 3) *Quartieri III*, 4) *Quartieri IV*, 4) *Quartieri IX*. Da *Foglio di via*: 1) *Coro di deportati*, 2) *Manifesti*, 3) *La tempesta*, 4) *Consigli al morto* (tutte e tre le poesie; la prima quasi tutta di ottonari con due incursioni di novenari; la seconda oscillante tra endecasillabo e quinario con prevalenza di settenari; e la terza di soli settenari), 5) *Canzone per bambina*, 6) *Di Palestrina*.

Per le tue ~ immagini  
 - - + - - + - -  
 inviolata parete  
 - - + - - + - -  
 bianca guarda la mente.  
 + - + - - + - -  
 [...]

*Da Emmanuel (da Versi primi e distanti)*

Dalla prigione ^ intendo  
 - - - + - + -  
 il canto dei sentieri.  
 - + - - - + -  
 Nella mente lo ^ ascolto.  
 - - + - - + -  
 Si ^ avvicinano ^ i passi.  
 - - + - - + -  
 Così ^ a forza di tenderla  
 - - + - - + - -  
 limo la mia catena.  
 + - - (+) - + -  
 [...]

*Manifesti (da Foglio di via)*

MIO POPOLO CANAGLIA  
 - + - - - + -  
 ROTTO DI CENTO PIAGHE  
 + - - + - + -  
 MIO POPOLO ^ ASSASSINO  
 - + - - - + -  
 MIA VERGOGNA  
 + - - + -  
 DUNQUE ~ ORA BISOGNA  
 + - (+) - - + -  
 NON ESSERE PIÙ SOLI  
 - + - - - + -  
 NON ASPETTARE PIÙ  
 - - - + - + -  
 NON AVER PIÙ PAURA  
 - - + - - + -  
 [...]

3-6 → [7] // 2

3-6 → [7] // 2

1-3-6 → [7] // 3

4-6 → [7] // 2

2-6 → [7] // 2

3-6 → [7] // 2

3-6 → [7] // 2

3-6 → [7] // 2

1-(4)-6 → [7] // 2

2-6 → [7] // 2

1-4-6 → [7] // 3

2-6 → [7] // 2

1-4 → [5] // 2

1-(3)-6 → [7] // 2-3

2-6 → [7] // 2

4-6 → [7] // 2

3-6 → [7] // 2

2) una seconda tipologia invece costituita da un versificare o – più raramente – del tutto endecasillabico<sup>11</sup>, o – più di frequente – polimetrico e oscillante attorno alle due misure chiave dell'endecasillabo e dell'alessandrino (non di rado martelliano vero e proprio: e quindi ulteriormente scansionabile in un doppio settenario), talvolta superando quest'ultimo in versi doppi e composti, e su un piano ritmico-accentuale variando – in eccesso o in difetto – attorno ai 4-5 ictus<sup>12</sup>.

Procediamo con alcuni esempi. Troviamo isosillabismo endecasillabico oltre che nella poesia inaugurale di *Foglio di via*, anche in *vice veris*:

|   |                            |
|---|----------------------------|
| Mai ~ una primavera come questa             | 1-6-10 → [11] // 3         |
| + - - - - + - - - + -                       |                            |
| È venuta sul mondo. Certo ^ è ^ un giorno   | (1)-3-6-8-10 → [11] // 4-5 |
| (+) - + - - + - + - + -                     |                            |
| Da molto tempo ^ a me promesso questo       | (2)-4-6-8-10 → [11] // 4-5 |
| - (+) - + - - + - + - + -                   |                            |
| Dove tutto ^ il mio sguardo si fa ^ eguale  | 3-6-(9)-10 → [11] // 3-4   |
| - - + - - + - - (+) + -                     |                            |
| Ai miei confini, riposando; ^ e quanta      | 2-4-8-10 → [11] // 4       |
| - + - + - - - + - + -                       |                            |
| Calma giustizia nel pensiero ^ è ^ in fiore | 1-4-8-10 → [11] // 4       |
| + - - + - - - + - + -                       |                            |
| Quanta limpida luce ^ orna ^ il colore      | 1-3-6-7-10 → [11] // 5     |
| + - + - - + + - - + -                       |                            |
| [...]                                       |                            |

<sup>11</sup> Abbiamo isosillabismo endecasillabico in: da *Versi primi e distanti*: 1) *Primo consiglio*, 2) *Da Aragon* (con due settenari), 3) *Ritorna, se...* (con un quinario finale), 4) *Quartieri II*. Da *Foglio di via*: 1) "E questo è il sonno, edera nera", 2) "vice veris", 3) *Per una cintura perduta nel bosco*, 4) *Saggezza*.

<sup>12</sup> È il caso di, per *Poesie inedite*: 1) *Che queste parole siano scritte* (probabilmente però collocabile oltre il '46). Da *Versi primi e distanti*: 1) *Canto d'amore*, 2) *Due elegie*, 3) *Di Vallecrosia* (con alcuni versi brevi), 4) *Da un canto ungherese*, 5) *I prigionieri*, 6) *Quartieri VI*, 7) *Quartieri VIII*, 8) *Quartieri X* (con almeno tre versi, però appena più brevi). Da *Foglio di via*: 1) *Quando*, 2) *Oscuramento*, 3) *Se sperando*, 4) *Militari*, 5) *A un'operaia milanese*, 6) *Varsavia 1939*, 7) *Varsavia 1944*, 8) *Per un compagno ucciso*, 9) *Sapessi*, 10) *Di Natale*, 11) *Di Porto Civitanova* (con alle spalle l'ombra della canzone leopardiana, da cui deriva una prosodia più svelta, assestata in media sui tre accenti), 12) *Di Maiano*, 13) *Foglio di via*, 14) *E guarderemo*, 15) *La rosa sepolta*, 16) *Lettera*, 17) *Sonetto*, 18) *Coro dell'ultimo atto*, 19) *La gioia avvenire*.

*Primo consiglio (da Versi primi e distanti)*

Tutti ^ ora non mi fanno più di ^ un caro      1-2-6-(8)-10 → [11] // 4-5  
 + + - - - + - (+) - + -  
 ragazzo, senza convinzioni ^ o forza.      2-4-8-10 → [11] // 4  
 - + - + - - - + - + -  
 Serpente lieto mutata la scorza,      2-4-7-10 → [11] // 4  
 - + - + - - + - - + -  
 porto con me quello che mai saprete.      1-4-8-10 → [11] // 4  
 + - - + - - - + - + -  
 E più di voi sarò, sparendo, ^ amaro.      2-4-6-8-10 → [11] // 5  
 - + - + - - + - - + -

D'altra parte, un testo come *Di Porto Civitanova* (e qualcosa di simile avviene anche in *Di Maiano*, che lo segue nella silloge), composto da una trentina di versi, di cui più di 2/3 endecasillabi, e i restanti settenari (e due quinari), potrebbe rivelare in controluce l'ossatura della canzone leopardiana (e le emergenze formali sono rinforzate e giustificate da diverse contingenze, contestuali e testuali: *Ogni immagine e quieta. // E m'addormenta con soave sonno*).

Per quanto riguarda invece il versificare «polimetrico e oscillante attorno alle due misure chiave dell'endecasillabo e dell'alessandrino [...]»: si tratta della formula più frequente (vedi nota 12). Ne sono alcuni esempi:

*Di Vallecrosia (da Versi primi e distanti)*

Anche ^ il lampo ^ è fuoco. Crepitano le canne      // (1)-3-6-8-13 → [14] / 7+7 // 4-5  
 (+) - + - - + - + - - - - + -  
 E sulla sabbia ^ è l'orma tranquilla della pioggia.      // (2)-4-6-9-(11)-13 → [14] / 7+7 // 4-6  
 - (+) - + - + - - - - (+) - + -  
 [...]      // 3-6-10 → [11] // 3  
 Di novembre riposano ^ e le falci.  
 - - + - - + - - - + -  
 Qui, ^ altro tempo, ^ eri vicina. L'edera,      // 1-4-8-10 → [11] // 4  
 + - - + - - - + - + - -  
 [...]

*Due elegie (da Versi primi e distanti)*

Perditi ^ ormai, caro volto, ^ insieme ^ agli ^ affanni passati      // 1-4-(5)-7-9-12-15 → [16] / 8+9 // 6  
 + - - + (+) - + - + - - + - - -

dove si perde l'alito di questa notte, l'onda  
 (+) - - + - + - - - + - + - + -      // (1)-4-6-10-12-14 → [15] / '7+7 // 5-6  
 che ^ ascolto quieta dei fiumi; dove discendono gli ^ anni  
 - + - + - - + - + - - + - - + -      // 2-4-7-9-12-15 → [16] / 8+8 // 6  
 [...]

*Varsavia 1944 (da Foglio di via)*

[...]  
 Ma tu ricorda popolo ^ ucciso mio      2-4-6-9-11 → [12] // 5  
 - + - + - + - - - + - + -  
 Libertà ^ è quella che ^ i santi scolpiscono sempre      3-5-8-11-14 → [15] / 6+9 // 5  
 - - + - + - - + - - - + - + -  
 Per i deserti delle caverne ^ in se stessi      4-9-12 → [13] // 3  
 - - - + - - - - + - - + -  
 Statua d'Adamo faticosamente.      1-4-(6)-10 → [11] // 3-4  
 + - - + - (+) - - - + -  
 [...]

Il «sillabato ungarettiano» e il «sonetto», come astratti esempi teorici in *Foglio di via*, convivono in uno spazio macrotestuale non in modo sporadico, condizionandosi vicendevolmente. L'accordo che si crea nell'economia della raccolta, e quindi "l'attesa" che ne consegue, legittima o addirittura pungola il lettore a travasare un ritmo in un metro e viceversa. In certi casi la "soluzione" non traspare, il tutto si amalgama, e semplicemente emerge un'allusività di fondo, coadiuvata e appena dopo negata. In altri casi succede o quel che accade mischiando all'acqua l'olio, o – che ne è variante – quel che avviene in una soluzione satura: l'accumulo di ritmi e metri lascia depositi al fondo; la "soluzione" traspare.

Ed è qui che collochiamo la terza tipologia di testi, che emergono dalla dialettica tra allusione e negazione, e sono caratterizzati da forme di deposito derivanti dall'accumulo e dal travaso di ritmi e metri delle altre due tipologie. Tali sedimenti osmotici, saturando in una mente così rispettosa della tradizione e allo stesso tempo dedicata all'invenzione, esplicitano la necessità di altre impalcature a ribadire sempre e comunque una versificazione non libera, tutt'al più "liberata"<sup>13</sup>. E qui avviene un secondo "concerto", in un certo senso

<sup>13</sup> Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991.

sconcertante, se si passa – sul piano macrotestuale, e persino all'interno della stessa sezione – da una poesia come quella incipitaria – appartenente senza dubbio alla prima tipologia – a *La città nemica* che la segue e appartiene alla terza; o ancora si consideri la triade di (una di seguito all'altra!) *Coro di deportati* (prima tipologia), *Valdossola* (terza tipologia), *Per un compagno ucciso* (seconda tipologia).

Dunque sotto la terza tipologia – stringendo – coesistono, in medesimi testi, versi lunghi del secondo tipo e versi brevi del primo, talvolta in serie (strofe) per lo più non strettamente tradizionali (o solo scheletricamente allusive: come ad esempio terzine non rimate o distici) contraddistinte spesso da altri «compensi», proprio a ribadire quella non libertà<sup>14</sup>. Si considerino le parole di Mengaldo:

L'abbandono di determinati costituenti della metricità tradizionale [...] induce spesso a trovare compensi d'altra natura: ancora una volta è quel che avviene nel tradurre [...]. All'estremo [...] questi compensi possono anche essere di tipo grafico, a conferma del resto di quanto abbiamo supposto [...] sulla natura anche visiva del classicismo metrico di Fortini (che tuttavia riteneva la recitazione, ed eloquentemente scandita, irrinunciabile); e può risolversi al limite in rapporti grammaticali, il che è forse ancor più interessante, perché il logico subentra al melodico. Ed è facile che questi compensi, per compensare meglio, siano iperequivalenze o ipercorrettismi. Caratteristicamente: si rarefanno le rime, ma alcune delle presenti sono identiche, o addirittura convogliano versi identici o similari<sup>15</sup>.

Analizziamo un caso emblematico di questa terza tipologia:

*Valdossola*

16 Ottobre 1944

E ^ il tuo fucile sopra l'erba del pascolo.

- (+) - + - (+) - + - - + - - // (2)-4-(6)-8-11 → [12] // 3-5

<sup>14</sup> In *Versi primi e distanti*: 1) *Dedicando poesie future*, 2) *Senza preghiera*, 3) *Tomba di Vetulonia*, 4) *Della Sihltal*, 5) *Quartieri I*, 6) *Quartieri V*, 7) *Quartieri VII*, 8) *Claudio di Lorena*, 9) *Vecchia rosa*, 10) *Non so se più m'è cara*, 11) *A Dirce I* (la II è datata '48). In *Foglio di via*: 1) *La città nemica*, 2) *Valdossola*, 3) *Italia 1942*, 4) *Basilea 1945*, 5) *Canto degli ultimi partigiani*, 6) *Sulla via di Foligno*, 7) *Strofe*, 8) *Rivolta agraria*, 9) *Imitazione dal Tasso*.

<sup>15</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 289.

Qui siamo giunti

+ - - + - // 1-4 → [5] // 2

Siamo gli ^ ultimi noi

(+) - + - - + - // (1)-3-6 → [7] // 2-3

Questo silenzio che cosa.

(+) - - + - - + - // (1)-4-7 → [8] // 2-3

Verranno ^ ora

- + - + - // 2-4 → [5] // 2

Verranno.

- + - // 2 → [3] // 1

E ^ il tuo fucile nell'acqua della fontana.

- (+) - + - - + - (+) - - + - // (2)-4-7-(9)-12 → [13] // 3-5

Ottobre vento ^ amaro

- + - (+) - + - // 2-(4)-6 → [7] // 2-3

La nuvola ^ è sul monte

- + - (+) - + - // 2-(4)-6 → [7] // 2-3

Chi parlerà per noi.

(+) - - + - + - // (1)-4-6 → [7] // 2-3

Verranno ^ ora

- + - + - // 2-4 → [5] // 2

Verranno.

- + - // 2 → [3] // 1

Inverno ^ ultimo ^ anno

- + - + - + - // 2-4-6 → [7] // 3

Le mani cieche la fronte

- (+) - + - - + - // (2)-4-7 → [8] // 2-3

E nessun grido più.

- (+) - + - + - // (2)-4-6 → [7] // 2-3

E ^ il tuo fucile sotto la pietra di neve.

- (+) - + - (+) - - + - - + - // (2)-4-(6)-9-12 → [13] // 3-5

Verranno ^ ora

- + - + - // 2-4 → [5] // 2

Verranno.

- + - // 2 → [3] // 1

In questo caso, un verso-strofa più lungo e di poco variato nelle sue componenti interne ritorna tre volte inframmezzato da strofet-



te di tre versi molto brevi più due (di cui uno verso-parola), con cambio di combinazione nella parte finale della poesia. Lo schema metrico (1//3//2//1//3//2//3//1//2; con in **grassetto** i versi identici e sottolineati quelli con lievi variazioni interne), in parte anche grazie alla disposizione tipografica, palesa un ritmo formulare in cui la perdita di *certezza* e *continuità* sia del verso medio-lungo che di quello più breve, è controbilanciata dal recupero di lacerti dell'uno e dell'altro, riassetati in un contesto strofico anomalo e per ciò caratterizzato proprio da una formularità esasperata («è facile che questi compensi, per compensare meglio, siano iperequivalenze o ipercorrettismi»<sup>16</sup>). Tutto ciò non può non ripercuotersi sulle dinamiche dell'orizzontalità del verso. Sulla scansione dei tre versi più lunghi, se posti in altro contesto metrico-prosodico, avremmo un margine di certezza maggiore relativamente a promozioni ritmiche o ad ipotetici "accenti secondari". Dubbi sulla natura della scansione del verso emergono infatti contestualmente alla serie, e ovviamente in relazione a dei limiti per così dire "naturali" dello stesso. Da versi medio-lunghi come questi ci potremmo aspettare "naturalmente" anche 4-5 ictus, che infatti non mancano. Ma il fatto che questi versi si alternino con gli altri (la maggior parte) più brevi e assestati sui 2-3 ictus (all'estremo 1), fa in modo che dal ritmo di questi siano attratti, nei limiti del possibile. E lo stesso discorso lo si può fare mettendo in relazione le "terzine" e le micro-coppie: in questo caso le prime saranno attratte dagli 1-2 ictus delle seconde, e infatti il dubbio sul valore pieno dell'accento ritmico lo ritroviamo anche in queste. Le ipotesi di scansione, entrambe, mi pare, tecnicamente legittime (cioè considerando pure gli ictus tra parentesi) ma tutto sommato arbitrarie poiché non giustificabili solo sul piano della percezione, assesterebbero lo stesso testo su due diverse "velocità", come nei vecchi giradischi. Per rimanere in metafora, se il testo preveda una modalità 33 o 45 giri non è dato saperlo a priori; solo la rilettura può renderci consapevoli d'una propensione o dell'altra, o addirittura della possibilità che il disco sia orecchiabile a entrambe le velocità.

Consideriamo qualche altro esempio:

<sup>16</sup> *Ibid.*

*Senza preghiera* (da *Versi primi e distanti*)

[...]  
 Voci di neve toccano ^ ai sottili  
 + - - + - + - - - + - // 1-4-6-10 → [11] // 4  
 vetri, ^ e ^ il vento.  
 + - + - // 1-3 → [4] // 2  
 [...]  
 Viene ^ il giorno che desta, ti recherà le parole  
 + - + - - + - - - + - - - // 1-3-6-11-14 → [15] / 7+8 // 5  
 stanche, ^ il tuo nome, donna. ^ E ^ invano ^ un'antica salute  
 + - - + - + - + - + - - // 1-4-6-8-11-14 → [15] / 7+9 // 6  
 [...]

*Vecchia rosa* (da *Versi primi e distanti*)

Limpidissima rosa  
 - - + - - + - // 3-6 → [7] // 2  
 che recisa dall'orto  
 - - + - - + - // 3-6 → [7] // 2  
 in verde vetro ^ immergi ^ ora le spine,  
 - (+) - + - + - - - + - // (2)-4-6-10 → [11] // 3-4  
 a veder come posa  
 - - + - - + - // 3-6 → [7] // 2  
 nell'aria la tua guancia  
 - + - - - + - // 2-6 → [7] // 2  
 quanta chiara giustizia  
 (+) - + - - + - // (1)-3-6 → [7] // 2-3  
 [...]

*La città nemica* (da *Foglio di via*)

Quando ripeto le strade  
 (+) - - + - - + - // (1)-4-7 → [8] // 2-3  
 Che mi videro confidente,  
 - - + - - - + - // 3-8 → [9] // 2  
 Strade ^ e mura della città nemica;  
 + - + - - - + - - // 1-3-8-10 → [11] // 4  
 E ^ il sole si distrugge  
 - + - - - + - // 2-6 → [7] // 2  
 Lungo le torri della città nemica  
 (+) - - + - - - + - - // (1)-4-9-11 → [12] // 3-4

Verso la **notte d'ansia**;

(+) - - + - + -

[...]

// (1)-4-6 → [7] // 2-3

*Rivolta agraria* (da *Foglio di via*)

Dove sono ^ i castelli di lapislazzuli

- - + - - + - - - - + - -

// 3-6-11 → [12] // 3

Delle ricche ^ Ore del Duca di Berry

- - + - - + - - - - + - -

// 3-5-8-11 → [12] // 4

E ^ i paesani tristi nei seminati.

- - - + - + - - - - + - -

// 4-6-11 → [12] // 3

Dove ^ i neri ^ impiccati della guerra dei contadini.

+ - + - - + - - - - + - - - - + - -

// 1-3-6-10-15 → [16] / 7+9 // 5

Sopra ^ i morti meschini

(+) - + - - + -

// (1)-3-6 → [7] // 2-3

Essa guida la trattrice

+ - + - - - + -

// 1-3-7 → [8] // 3

Ventre ^ allegro di capezzoli

(+) - + - - - + - -

// (1)-3-7 → [8] // 2-3

Con le mani con i piedi con le cosce

- - + - - - + - - - + - -

// 3-7-11 → [12] // 3

[...]

È evidente che i margini di collocabilità entro una tipologia piuttosto che un'altra quasi mai sono netti e definiti. E ciò, va da sé, deriva dalla natura stessa dei meccanismi sottostanti. E, infatti, una poesia come *La tempesta*, caso unico, con versi di 4 e 5 sillabe aggregati in micro-quartine (e due ictus per verso, esclusi i vv. 15 e 18 che ne portano quasi necessariamente tre), appartiene senza dubbio alla prima tipologia, la stessa di *Canzone per bambina*, costituita invece da una lunga strofa di 28 versi aperta e chiusa da un distico, il tutto di soli settenari; ma anche la stessa tipologia di *Di Palestrina*, in cui pure compare, isolato e "brillante", un endecasillabo (v. 14) e altri vv. (ad es. 3-4 e 11-12) possono essere intesi come un endecasillabo fratturato<sup>17</sup>. E ancora: alla seconda tipologia appartengono, come già visto, poesie di soli endecasillabi, come l'incipitaria, e testi con versi pseudo-barbari (*Sapessi*).

<sup>17</sup> [3-4: Tocca una foglia il vento / Al ramo morto → Tocca ^ una foglia ^ il vento ^ al ramo morto: 1-4-6-8-10; [11-12: Quando non chiesi più / Nulla al suo nome → Quando non chiesi più nulla ^ al suo nome: (1)-4-7-10].

D'altra parte, una poesia come *Di Porto Civitanova* trasuda sul foglio, da ogni punto di vista (dal lessico alla metrica), l'ombra della canzone leopardiana, con l'alternarsi di endecasillabi e settenari, e proprio da questa deriva però una prosodia più svelta, assestata in media sui tre accenti. E qualcosa di simile si può ipotizzare anche per *Vecchia rosa*. O ancora si consideri *La gioia avvenire*, posto in chiusura di raccolta e collocabile nella seconda tipologia, con una riserva: presenta infatti tre incursioni di versi brevi (il 4° un quinario, il 13° un senario e il 19° un settenario), portando inevitabilmente tutto il componimento a un'escursione di accenti ritmici che va dai 2 dei vv. 4/13/19, ai 5 dei vv. 12 e 18<sup>18</sup>. E in ultimo si pensi ad *Imitazione dal Tasso* che abbiamo inserito nella terza tipologia e che metricamente, però, ha tutte le carte in regola per essere considerato un madrigale:

Fummo ^ un tempo felici.

+ - + - - + -

// 1-3-6 → [7] // 3

Io credendo di ^ amarvi

+ - + - - + -

// 1-3-6 → [7] // 3

E voi d'essere ^ amata,

- + + - - + -

// 2-3-6 → [7] // 3

Se sperare ^ altra ^ in voi

- - + + - + -

// 3-4-6 → [7] // 3

Era ^ amore, se ^ accanto

+ - + - - + -

// 1-3-6 → [7] // 3

A voi mentiva ^ ogni mia pena ^ e ^ il canto.

- + - + - - - + - + -

// 2-4-8-10 → [11] // 4

Ora penso, ^ e non tremo

+ - + - - + -

// 1-3-6 → [7] // 3

All'errore che volsi

- - + - - + -

// 3-6 → [7] // 2

Lungo, ^ in me stesso; ^ e posano ^ i rimorsi.

+ - - + - + - - - + -

// 1-4-6-10 → [11] // 4

Posa ^ anche ^ il vento, brilla

+ - - + - + -

// 1-4-6 → [7] // 3

Cadendo ^ il giorno; ^ e ^ un ramo ^ appena ^ oscilla.

- + - + - + - + - + -

// 2-4-6-8-10 → [11] // 5

<sup>18</sup> Si tengano presenti le parole di Menichetti sui problemi legati all'interpretazione del verso accentuale, e le ricadute nel verso libero: «È ovvio che, quando gli accenti sono di numero molto variabile [...] il riconoscimento del principio rischia di cadere nel soggettivo; la metrica accentuale sconfinava cioè fatalmente in quella libera» (Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993, p. 97).

Dall'osservazione di quest'ultima poesia ricaviamo un'ovvietà che è bene ribadire: la commistione di versi lunghi e brevi (in questo caso settenari e endecasillabi, come anche in *Vecchia rosa*), che abbiamo considerato una caratteristica pregnante della terza tipologia di testi, non è affatto una novità. Come già accennato relativamente alla canzone, e in questo caso al madrigale, è una costante (o una variabile ben accettata) di certe forme metriche tradizionali. Ciò che più ci interessa, per il nostro discorso, è il fatto che tale principio sia portato, in questa terza tipologia di testi, a più estreme conseguenze. Laddove l'estremo, si badi bene, come in tutta la produzione di Fortini, non equivale a una reale fuoriuscita dalla tradizione (o per meglio dire: da certi principi tradizionali), quanto piuttosto, al massimo, a un muoversi sulla cresta della stessa, sporgendosi ora di qua ora di là, ma mai rischiando di camminare ad occhi chiusi. C'è una pretesa in questo: che il discorso sia formalmente *riconoscibile*.

Interessante può essere in tal senso evidenziare come la scelta dell'una o dell'altra forma, e dunque la propensione momentanea per un codice o un altro, non avvenga a priori in consonanza con la materia trattata nel singolo componimento; anzi: sembrerebbe proprio che la forma metrico-ritmica, anche grazie alla frequenza di alcune figure retoriche (fondamentalmente della ripetizione), contribuisca strutturalmente all'orientamento semantico delle componenti testuali. Magari di fondo il registro lessicale-semantico può accomunare un testo dell'una o dell'altra tipologia, un verso breve, un «sillabato» a un endecasillabo in un sonetto: ma sarà proprio la forma metrico-ritmica una scelta dirimente e preta di significato, e non perché «autonoma» rispetto al piano semantico, ma perché formalizzante, performativa e «allegoria di altre necessità»<sup>19</sup>. L'intenzione, divenendo stile, può costituire un testo ritmico-formulare più diretto e per certi versi «popolare» (nel primo caso):

*Manifesti*

[...]

POPOLO DI DOLORE  
LA BOCCA PIÙ IMPURA  
PUÒ OFFRIRE L'AMORE  
PIÙ FORTE

<sup>19</sup> F. Fortini, *Metrica e libertà*, cit., pp. 793-794.

MIO POPOLO DI MORTE  
LA MANO PIÙ FERITA  
PUÒ DARE LA MISURA  
PIÙ GIUSTA.  
[...]

Oppure può strutturare un componimento in cui quella *mediatezza* di fondo è palesata in chiave tradizionale; un testo in cui l'*intellettualizzazione* è giostrata su un registro «più elevato»:

*Varsavia 1944*

[...]

Ma tu ricorda popolo ucciso mio  
Libertà è quella che i santi scolpiscono sempre  
Per i deserti delle caverne in se stessi  
Statua d'Adamo faticosamente.

Giustizia è quella che nel poeta sorride  
Bianca vendetta di grazia sulla morte  
Le mie parole che non ti danno pane  
Le mie parole per le pupille dei figli.

O può infine dar vita a un testo organizzato attorno ad una metricità emergente che subisce e rielabora le altre due spinte (è la terza tipologia):

*Canto degli ultimi partigiani*

[...]

Sul lastrico del mercato  
Le unghie dei fucilati  
Sull'erba secca del prato  
I denti dei fucilati.

Mordere l'aria mordere i sassi  
La nostra carne non è più d'uomini  
Mordere l'aria mordere i sassi  
Il nostro cuore non è più d'uomini.

Ma noi s'è letta negli occhi dei morti  
E sulla terra faremo libertà  
Ma l'hanno stretta i pugni dei morti  
La giustizia che si farà.

Ed ecco sublimata la contraddizione del pretendere una poesia che sia capace di parlare a tutti; e allo stesso tempo che giochi esprimendosi con la lingua del “potere”, *lingua mortua*, dalle stanze del potere: la caustica aristocratica constatazione del «non parlo con tutti».

Tutta la ricca varietà [...] di rapporti fra metro e ritmo, è a un tempo *in-dizio e strumento rivelatore dei rapporti reali, obiettivi, fra gli uomini e fra questa realtà e il poeta*; al limite, le convenzioni strofiche e quelle dei generi si presentano all'autore come al lettore quali allegorie di altre necessità. [...] Dicondo «allegorie di altre necessità» si vuol dire una cosa assai ovvia e cioè che talvolta è dato proprio alla metrica esprimere l'essenza ultima di certi conflitti, onde i cinque atti della tragedia classica francese sono la forma cerimoniale del prolungato supplizio dell'eroe, o martirio delle forme e dell'etichetta, e Fedra non cozza solo contro il destino ma dà del capo, armoniosamente, contro le pareti dello stile tragico e le doppie colonne degli alessandrini; e non solo contro l'inafferrabilità del proprio volto interiore ma contro le fughe prospettiche delle scene, dei tempi, del verso bianco e fin contro gli scosciamenti della giustapposizione degli stili lotta l'eroe elisabettiano<sup>20</sup>.

Se è vero che «il simbolo è la manifestazione ideologica del ritmo»<sup>21</sup>, potremmo intendere, non senza rischi, il ritmo come la magmatica manifestazione simbolica dell'*emergenza ideologica*, e il metro come la solidificazione lavica di quell'emergenza ideologica in *ideologia*.

### III.

Spostando la nostra attenzione all'organizzazione “verticale” dei versi, l'ordinamento che abbiamo definito triplice giurisdizione (1. tradizionale-allusiva, 2. accentuale, 3. libera/liberata), trova inoltre una corrispondenza, non sovrapponibile ma interessante, con un'acuta notazione di Mengaldo:

Posto che la metrica classica poggia la sua regolarità su tre fattori: isostro-fismo «forte», simmetria versale e regolarità delle rime, posto questo è evidente che Fortini come tanti altri poeti suoi contemporanei (ma con più coscienza!)

<sup>20</sup> Ivi, p. 794.

<sup>21</sup> Marius Schneider, *Gli animali simbolici (e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche)*, Rusconi, Milano 1984, p. 3.

opera sottraendo spesso uno dei tre fattori all'interno, talora due: isostro-fismo debole e regolarità versale possono restare i soli indicatori di qualcosa che non si vuole più metrica tradizionale pura, ma neppure metricità che poggia su tutt'altre basi. Altrove [...] il poeta gioca invece, in varie forme, sulla permanenza di un fattore tradizionale e mezzo<sup>22</sup>.

Come abbiamo visto, l'abbandono (o meglio: l'alternarsi tra ripresa e abbandono) dei costituenti della metricità tradizionale induce alla ricerca di compensi, che Mengaldo definisce iperequivalenze e ipercorrettismi. Lo studioso individua alcuni tra i metri tradizionali più frequenti in Fortini, sottolineando come, in generale,

le forme metriche tradizionali, per variate o semplicemente alluse che siano, introducono, col loro essere-così-*a priori*, una distanza critica del soggetto dall'oggetto e del testo da ciò che ne sta fuori, raffreddando l'espressione<sup>23</sup>,

che sarà contemporaneamente risospinta, *surriscaldata*, da quello stridere di codici di cui s'è discusso. Ribadisce Fortini: «l'astratta regolarità metrica è strumento di *Verfremdung*, destinata ad alterare la fiducia nella *praticità* della comunicazione»<sup>24</sup>. Il metro è dunque artificio costantemente rivelato, che racconta ed esplicita la propria “storica biologia”, e serve ogni volta, caso per caso, una diversa causa, che è quella del ritmo, della sintassi. È però altresì vero che il ritmo, così come la sintassi, emerge sempre coagulandosi *ex nihilo* ma mai *post nihil*, cioè mai del tutto esternamente al metro o alla lingua, intendibili entrambi (metro e lingua) come ritmo divenuto norma<sup>25</sup>. Tutt'al più il ritmo, se diventa metricità reinventa *il nulla* che lo precede.

All'altezza di *Foglio di via* ('46) lo schema tradizionale più documentato è la **quartina**, «più spesso in coppie o in serie che isolata»<sup>26</sup> (Mengaldo ricollega il fatto alla persistenza del metro in Éluard, «che Fortini traduttore rispetta sempre»<sup>27</sup>); e con diverse possibilità morfologiche, nello specifico:

<sup>22</sup> P. V. Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, cit., p. 288.

<sup>23</sup> Ivi, p. 271.

<sup>24</sup> F. Fortini, *Metrica e libertà*, cit., p. 792.

<sup>25</sup> «Il metro è un ritmo diventato istituto» (ivi, p. 788).

<sup>26</sup> P. V. Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, cit., p. 278.

<sup>27</sup> *Ibid.*

1) «con rime regolari o quasi, tutt'al più variate nell'ordine»<sup>28</sup>, come ad esempio in *A un'operaia milanese* (da *Foglio di via*):

Tutta distrutta, tutta nuova nata,  
Lacerate le pietre senza pietà,  
Per te risorta si fa, diventata  
Tutta nostra, questa città.

Sepolta e solo spirito è la madre tremante  
Che ci angosciò in servitù di baci.  
E dolorosamente con le dita di fiamma l'amante  
Quei segni cancella tenaci.  
[...]

2) svuotate di ogni collante rimico, e quindi mantenute solo nella loro infrastruttura scheletrica o al massimo interconnesse da rime «casuali-saltuarie»<sup>29</sup>, ed è ad esempio il caso di:

*Da un canto ungherese 1915-1918* (da *Versi primi e distanti*)

Cercano e non la trovano, la mia carta di nascita.  
Neanche il prete può trovare il mio nome.  
Chi lo ha trovato è Francesco Giuseppe.  
Mi porterà in battaglia per non riportarmi indietro.

Vestito della grigia uniforme cominciai a camminare.  
Chi sarà il mio migliore amico quando andremo in battaglia?  
Il mio migliore amico sarà il mio compagno.  
Scaverà la mia fossa sotto i colli di Doberdò.

*Da Emmanuel* (da *Versi primi e distanti*)

Dalla prigionia intendo  
il canto dei sentieri.  
Nella mente lo ascolto.

<sup>28</sup> *Ibid.* È il caso di: 1) *Ogni istante*, poesia che reca la data '37, edita su «La Riforma letteraria» nel '38 e poi confluita in PEDER ma non recuperata in VPD; e per quanto riguarda FDV: 1) *Militari*, 2) *A un'operaia milanese*, 3) *Di Palestrina*.

<sup>29</sup> P. V. Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, cit., p. 278. È il caso di, in *Versi primi e distanti*: 1) *Da un canto Ungherese*, 2) *Da Emmanuel*, 3) *Da Aragon*, 4) *Gennaio 1946*, 5) *Porta Garibaldi* (IX parte della poesia *Quartieri*). In *Foglio di via*: 1) *Varsavia 1939*, 2) *Varsavia 1944*, 3) *Per un compagno ucciso*, 4) *Manifesti*, 5) «Alla luce dei razzi verdi» (seconda parte di *Basilea 1945*), 6) *La tempesta*.

Si avvicinano i passi.

Così a forza di tenderla  
limo la mia catena.  
Sarà spezzata (l'ora  
viene, bisogna attenderla)  
[...]

3) «forme di compromesso, o intermedie, innovative o ipercaratterizzanti»<sup>30</sup>, come ad esempio:

*Piccolo zoo* (da *Poesie inedite*)

2  
E questo è il pipistrello  
Mezzo topo e mezzo uccello  
Vecchio stridulo chiavistello  
Non si può proprio dire che sia bello

3  
Non svegliate le marmotte  
Stanche di tante lotte  
Chiuse in fondo alle grotte  
Nipoti della notte  
[...]

*Saggezza* (da *Foglio di via*)

C'era una donna che sola ho amata  
Come nei sogni si ama se stessi  
E di bene e di male l'ho colmata  
Come gli uomini fanno con se stessi.

Essa era quella che avevo voluta  
Per essere chiamato col mio nome:  
E lo diceva, quando l'ho perduta.  
Ma forse quello non era il mio nome.  
[...]

<sup>30</sup> *Ibid.* È il caso, in *Foglio di via*, di: 1) *Canto degli ultimi partigiani* (testo costituito da quattro quartine a rime alternate con prevalenza di rime identiche), e di 2) *Saggezza* (anche qui abbiamo quattro quartine a rime alternate, delle quali quelle in seconda e quarta posizione identiche – per ogni quartina). Ma è anche il caso, in *Poesie inedite*, delle strofe 2-3-4-6-7 di *Piccolo zoo*, quasi tutte con un'unica rima per quartina.

Ovviamente l'intuizione di Mengaldo su una certa derivazione "éluardiana" nell'utilizzo della quartina è indiscutibile. Ma è bene specificare che tra i tanti altri autori "vicini" al nostro, l'utilizzo di quartine non è raro. Si consideri ad esempio Luzi (si pensi a *Vino e ocre* in *Avvento notturno*; tra l'altro, libro che Fortini, come ammetterà lui stesso, quasi gli invidiava), Noventa (*Nei momenti che i basi fermemo...*; *Par vardàr ...*; *Soldi, soldi...*; *Un giorno o l'altro...*; ecc.) e Montale (*Merigiare pallido e assorto*; *Valmorbida, scorrevano il tuo fondo*, in *Ossi di seppia*).

Anche le **terzine** «o le allusioni alle medesime»<sup>31</sup>, che se consideriamo tutta l'opera sono meno frequenti rispetto alle quartine, costituiscono all'altezza di *Foglio di via* una presenza notevole. «Si tratta in maggioranza di terzine dantesche (o pascoliane), come fra l'altro rivela il fatto che, anche in casi di pura allusione grafica, un verso isolato chiuda la tratta»<sup>32</sup> (tale sigillo – sottolinea Mengaldo in nota – è un'abitudine valida al di là delle terzine, in molti testi<sup>33</sup>). Anche in questo caso, relativamente alle rime, sono valide le tre tipologie morfologiche<sup>34</sup>:

*Acqua del cielo* (da *Poesie inedite*)

Acqua del cielo salute  
dell'Onnipotente  
lavaci i corpi.

Per le tue immagini  
inviolata parete  
bianca guarda la mente.  
[...]

<sup>31</sup> P. V. Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, cit., p. 280.

<sup>32</sup> Ivi, p. 278.

<sup>33</sup> Qualcosa di simile troviamo in Noventa; ad es. il verso finale di "Portème via, portème via, toseti!".

<sup>34</sup> Non abbiamo all'altezza del '46 testi appartenenti alla prima tipologia; la terzina vera e propria è dunque esclusa. Alla seconda tipologia morfologica appartengono invece, dalle *Poesie inedite*: 1) *Acqua del cielo*; dai *Versi primi e distanti*: 1) *Thunersee*, 2) *Primavera a Rogredo* (VI parte di *Quartieri*), 3) "Walter mi disse..." (X parte di *Quartieri*); da *Foglio di via*: 1) *Se sperando*, 2) *Sulla via di Foligno* (ma cfr. più avanti le considerazioni sull'isostrofismo misto), 3) *Foglio di via*, 4) *E guarderemo*. E infine, a cavallo tra la seconda e la terza tipologia, troviamo: 1) *La città nemica* e 2) *Coro dell'ultimo atto*.

*Thunersee* (da *Versi primi e distanti*)

[...]  
La neve è sull'approdo  
antico dei battelli.  
Ora non c'è nessuno.

I corvi muovono ombre  
sopra il ghiaccio e vanno  
da un ramo a un altro ramo.

Questo è il lago di Thun.

Abbiamo poi non pochi **distici**. Se ne trovano persino di elegiaci «barbari»<sup>35</sup>, ed è rilevante

che queste prove giovanili siano al tutto ortodosse: quasi sempre gli esametri sono del tipo già più comune in Carducci, 7 + 9, dove il novenario è «dattilico», quasi tutti i pentametri sono 7+7<sup>36</sup>.

Probabilmente, proprio dalla frequentazione dell'esametro carducciano o per meglio dire: dal «gusto per i versi multipli di anfibrachi»<sup>37</sup>, deriveranno molti di quei versi composti rintracciabili in tutta l'opera poetica fortiniana. Ad ogni modo, la stragrande maggioranza di distici

è priva o quasi di rime [...]; e si capisce, dato che il modulo di riferimento sarebbe quello monotono popolareggiante a rime baciato<sup>38</sup>.

Eccone alcuni esempi:

*I prigionieri* (da *Versi primi e distanti*)

[...]  
Cicale dalla polvere e sacco da prigioniero.

<sup>35</sup> P. V. Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, cit., p. 281.

<sup>36</sup> Ivi, p. 282: «l'infrazione più notevole è in VPD 17», cioè in *Due elegie*, dove nella prima «il distico finale è "aperto" da un esametro fra l'altro 8+8 (cioè diciamo alla Thovez), ma non è chiuso da un pentametro».

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.* Da *Versi primi e distanti*: 1) *Primo consiglio*, 2) *I prigionieri*. Da *Foglio di via*: 1) *Quando*, 2) *Oscuramento*, 3) *Sapessi*, 4) *Di Natale*, 5) *La rosa sepolta*, 6) *Lettera*.

Come una volta il sasso, come una volta la frasca.

“Allora venga qualcuno dal fresco dell’osteria  
e ci porti da bere” –

Viene una vecchia e sciacqua alla mezzina i bicchieri.  
Chiedono i prigionieri coi pugni alle guance:  
[...]

*Sapessi (da Foglio di via)*

Sapessi il male che soffro, lontano da te, piangeresti.  
Ma non esser felice, se t’abbandoni, e vinci!

Quando per te patisco mi consola un’altra creatura:  
Suo è il pianto che odo in cuore, quando mi perdo in te.

Per quanto riguarda la **canzone**, all’altezza della silloge del ’46 troviamo solo un testo il cui titolo vi allude (*Canzone per bambina*, in *Foglio di via*), salvo poi tradire le aspettative metriche che non rimandano affatto a quel metro, né più di tanto alla canzone musicata. La poesia è costituita da una lunga strofa di 28 versi aperta e chiusa da un distico, il tutto di soli settenari, con sporadiche rime (vv. 7-9, 16-17, 20-23) e, come al solito, sparse allitterazioni. Si tratta in questo caso di una denominazione metrica generica<sup>39</sup>, tanto più “vaga” quanto più soggetta, nello specifico, ad almeno due significati, ed evidentemente con certezza a nessuno dei due. Inoltre, nel transito in *Poesia ed errore* il titolo di questa poesia, con altre varianti nella punteggiatura, verrà modificato in *Versi per funghi*; per poi tornare, nella seconda edizione di *Foglio di via* (’67), come nell’edizione del ’46.

Relativamente al **sonetto**, già in *Foglio di via* ne troviamo due; l’uno esplicito e tautologico: *Sonetto*, nel quale l’equivalenza di endecasillabi ed alessandrini tradisce la parentela formale con l’ermetismo fiorentino, che a sua volta l’aveva presa in prestito dai francesi<sup>40</sup>; l’altro – per così dire – in sordina, è “*vice veris*”, che del sonetto però

conserva solo i costituenti basici, esterni, ma quasi irriconoscibili: quattordici versi, ed endecasillabi, ma compattati senza spazi bianchi e con rime tutt’altro che sistematiche, in ogni caso incapaci di individuare partizioni<sup>41</sup>.

Graficamente (ma solo graficamente) imparentato con i coevi sonetti monoblocco caproniani.

Ma una poesia precedente a queste due (*Dedicando poesie future*, edita nel ’39 sulla rivista «Letteratura» ma lì datata ’38, passata poi da *Poesia ed errore* e lì ridatata ’37, e infine inserita in *Versi primi e distanti* nella versione di *Poesia ed errore*<sup>42</sup>) si presenta – potremmo azzardare – quasi come un sonetto minore: 4+4+3+3, in cui si alternano settenari e endecasillabi (s.e.e.s./s.s.s.e./e.s.s./s.e.e.), ma senza rime fisse e con il solito condimento di assonanze e allitterazioni:

La tua luce tornava,  
bianca Pace, dai diluvi; e sempre  
rispuntava tra i sassi a poco il sole  
un’erba di speranza.

Ora più nulla, in questa  
guerra, di te m’avanza.  
Ma, come a già sognate  
rive ci reca un sonno e ne sgomenta,

nasce a uno sguardo limpido, a un lontano  
fiato di melodia  
un tuo segno, e diletta.

A te quelle parole  
che fiorirà per me la cara terra  
prima che vero il tuo silenzio scenda.

Discorso a parte meritano due testi: *Strofe e Imitazione dal Tasso*. Nel primo caso, secondo Mengaldo, traspare lo scheletro della ballata grande monostrofica, che poco più avanti nella silloge ritroviamo graficamente anche in *Rivolta agraria* (ma con un verso in meno, e senza la corrispondenza della rima con quella del ritornello); e che si ripresenta pure in *Claudio di Lorena* (in *Versi primi e distanti*):

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> I testi che per comodità citiamo come presi da *Versi primi e distanti* in realtà perlopiù sono passati da una o più pubblicazioni, sia su rivista che in volume.

<sup>39</sup> P. V. Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, cit., p. 272; e Id., *Titoli metrici novecenteschi*, in Id., *La tradizione del Novecento, Terza serie*, cit., pp. 7-8.

<sup>40</sup> Ivi, p. 274.

*Strofe (da Foglio di via)*

E il caro sorriso delle donne  
 Passate sui fiumi stranieri  
 O nei giardini leggeri gli sguardi  
 Degli ignoti noi li ricorderemo

Quando sarà più tardi e si sarà  
 Chiusa la storia, avuta un'unica vita.  
 Ma chi chiederà più, chi vorrà ancora  
 Di più dalla memoria? O mie compagne  
 Laggiù con le serate  
 Di lontane città rosse di duomi  
 Dove siete passate,  
 ricordi della terra, scenderemo.

*Rivolta agraria (da Foglio di via)*

Dove sono i castelli di lapislazzuli  
 Delle ricche Ore del Duca di Berry  
 E i paesani tristi nei seminati.  
 Dove i neri impiccati della guerra dei contadini.

Sopra i morti meschini  
 Essa guida la trattrice  
 Ventre allegro di capezzoli  
 Con le mani con i piedi con le cosce  
 Con la bocca ride e sgocciola  
 Sudore d'aglio e latte  
 Caglio di sangue e baci.

Nel caso di *Imitazione dal Tasso* il testo invece delineerebbe più esplicitamente la parentela con il madrigale cinquecentesco<sup>43</sup>.

Detto ciò, è possibile constatare anche come, «a prescindere dai congegni metrici più noti, Fortini persegua[a] volentieri l'isostrofismo»<sup>44</sup>. Considerando tutta l'opera poetica, Mengaldo ritiene che in media si tratti perlopiù di isostrofismo debole, «quando cioè le strofe che si susseguono hanno egual numero di versi ma non la stessa conformazione o figura, per diversa collocazione degli stessi versi e assenza o diversa

<sup>43</sup> P. V. Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, cit., p. 277.

<sup>44</sup> Ivi, p. 284.

collocazione delle rime»<sup>45</sup>; in *Foglio di via*, secondo lo studioso, sarebbe il caso di *La sera si fa sera*. All'altezza del '46, essendo del tutto assente un isostrofismo forte (raro, considerando l'opera complessiva; ne sono un buon esempio le ottave de *L'incontro in Composita solvantur*), a prevalere è però quello che lo studioso definisce medio, «con grande varietà di forme»<sup>46</sup>. È il caso della prima poesia dei *Consigli al morto* (VAI DIRITTO), costituita da tre strofe pentastiche ruotanti attorno all'ottonario, con il verso finale sempre irrelato e i primi due che si ripetono identici in tutte e tre le strofe; il terzo e quarto verso – a mo' di ritornello nelle prime due strofe – rappresentano un modello per la terza, che in quella sede presenta una rima identica baciata:

Vai diritto sulla via  
 E non prendere paura  
 Se tu vedi un olmo in fiore.  
 Non è un olmo in fiore, quello:  
 È la Vergine Maria.

Vai diritto sulla via  
 E non prendere paura.  
 Se tu vedi un prato in fiore  
 Non è un prato in fiore, quello:  
 È Gesù Nostro Signore.  
 [...]

Vediamo qui applicato, esemplarmente e con l'aiuto dello schema della canzonetta, un principio che guiderà, pur con meno rigore, altre soluzioni fortiniane: la strofa è, al proprio interno, affatto o debolmente rimata, ma un ricco sistema di rime, o di rispondeenze anche più significative, stringe l'una e l'altra strofa<sup>47</sup>.

È anche il caso di *Senza preghiera* (in *Versi primi e distanti*): due strofe pentastiche, con escursioni sillabico-accentuali notevoli (dal v. 5 di 4 o 5 sillabe e 2 ictus, ai vv. 9-10 di 16 e 15 sillabe e 6-4 ictus), e un tale schema di rime: ABCBA//DCEDF, con non poche assonanze, consonanze, allitterazioni e rime interne (bianche-stanche: vv. 6-9/desta-questa: vv. 8-10).

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Ivi, pp. 284-285.



Alle categorie di Mengaldo ne andrebbe aggiunta un'altra, e con cautela. Potremmo infatti ipotizzare un *isostrofismo misto*, caratterizzante quei testi in cui alcuni moduli tipici ritornano accoppiati, e conditi dal solito sistema di rime non rigorose, di corrispondenze ed iperequivalenze. È il caso di: *Se sperando* (3+2+3+1), *Italia 1942* (3+5+5+5), *Coro di deportati* (5+1+5+1+5+1//+5+1+5+1+5+1), *Valdossola* (1+3+2+1+3+2+3+1+2, dove 2 è sempre identico e 1 è sempre variazione sullo stesso tema), *Sulla via di Foligno* (3+3+2), *La buona voglia* (3+4+3+4+4: quasi un sonetto maggiorato e stravolto, diciamo "pseudo-caudato"!).

È evidente che le forme di isostrofismo misto, non classiche (come il sonetto), alludono però sia a forme tradizionali (proprio come il caso del sonetto), sia a forme più rare e appartate. Ad esempio *Coro di deportati*, divisa in due periodi e costituita da tre strofe pentastiche per periodo – ognuna inframmezzata da un verso isolato – e da versi mediamente ruotanti attorno all'otto-novenario, potrebbe riecheggiare l'ossatura di certe formule collaudate in era contemporanea già dal Pascoli (si pensi a *Patria* in *Myricae*: due periodi, ognuno costituito da due strofe pentastiche di settenari con rime ABABX/CDCDX, precedute da un verso X «di intonazione o ripresa»)<sup>48</sup>.

Inoltre, tra le varianti riscontrabili in testi editi più volte, sporadica ma non trascurabile presenza hanno pure quelle inerenti la distribuzione dei versi. Una poesia come *La città nemica* è costituita in *Foglio di via* ('46 e '67) dal seguente ordine di versi: 3-3-3-3-3-1, mentre in *Poesia ed errore* i versi finali vengono aggregati in coppia di distici (3-3-3-3-2-2, e la virgola finale del v. 14 viene sostituita con un punto e virgola). *Per una cintura perduta nel bosco*, che nel '46 era costituita da due strofe (4-6), in *Poesia ed errore* e nella seconda edizione di *Foglio di via* viene riorganizzata distaccando la seconda strofa in due terzine. Similmente, il testo di *Strofe*, che nel '46 presenta l'ordine 4-8 (poi ripreso nel '67), passa nel '59 a 4-3-5. In *Di porto Civitanova* la distribuzione strofica del '46 (8-4-6-4-3-6) è variata nel '59 (12-6-7-6), e il risultato del '67 è una commistione delle due varianti: 8-4-6-7-6. In *Canzone per bambina*, i distici-ritornello che aprono e chiudono la poesia (con un'inversione a chiasmo dei versi)

<sup>48</sup> Gianfranco Contini, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, p. 597.

graficamente separati dal corpo centrale del testo, sono in *Poesia ed errore* aggregati a quello formando un unico blocco. E infine, consideriamo i distici che compongono la poesia *Pérditi ormai*: «con lo smorzamento finale di un verso isolato, secondo l'ordine 2-2-1, provocano inversamente una misura crescente con l'accorpamento dell'ultimo verso ai due precedenti: 2-3»<sup>49</sup>.

Ricapitolando, il principio di triplice giurisdizione, consustanziale all'emergere dello stile del primo Fortini, agisce sempre in modo sfalsato, proponendo scheletri e impalcature metrico-ritmiche ben più ricche sia del verso libero (o "liberato") che del verso squisitamente allusivo o accentuale.

Venendo meno un principio di sfalsatura, semplicemente non avremmo una triplice giurisdizione; tutt'al più avremmo più codici usati da un autore ma, per così dire, a compartimenti stagni. Cioè un libro in cui abbiamo un tot di endecasillabi, un tot di versi assestati sui 5 ictus, un certo numero di sonetti o quartine, e via dicendo. Ma questo è il modo meno difficile per affrontare la questione. Credo che la presenza nel medesimo contesto (ad es. *Foglio di via* del '46) di testi abbastanza variegati sul piano formale non sia né casuale né un'informazione di secondaria importanza. Nei casi migliori, la *differenza* e la *ripetizione* di certi stilemi obbligano l'interprete a intenderli in quanto compenetranti; e così come per comprendere la prosodia d'un verso è necessario considerarlo nella sua serie, allo stesso modo quella serie, cioè la poesia, dovrà essere considerata come un verso nella più ampia serie rappresentata dal "metro" che è l'intera raccolta. Se nella pagina di un libro troviamo un sonetto e nell'altra un testo che è tutto fuorché un sonetto, si è legittimati a pensare o che si tratti banalmente d'un florilegio, magari ben organizzato e in un certo senso "manieristico"; o che si tratti di poesie la cui forma e la cui posizione ci *informano* di qualcosa, per così dire, *deformandosi* vicendevolmente.

Quella triplice giurisdizione emergente nella prima stagione poetica di Fortini, ci istruisce riguardo a una *base formale condivisa*, costituita appunto da più codici, i quali vibrando si propagano per risonanza all'intero corpo. È ciò che potremmo definire l'*empatia*

<sup>49</sup> Pasquale Sabbatino, *Gli inverni di Fortini, il rischio dell'errore nella cultura e nella poesia*, Bastogi, Foggia 1982, p. 153.

delle forme; se in *Foglio di via* leggo *Sonetto* e poi *Valdossola*, e ancor di più se posso dimostrare che né l'uno né l'altro rappresentano nel "contesto" esperienze uniche o fortuite, posso allora avere delle buone ragioni per giustificare quella triplice alleanza e convalidarne l'esistenza, considerandola non costituita da tre rette parallele, ma da tre linee convergenti su più punti, poste su un piano, che è quel "contesto" di cui sopra, cioè il libro. Ma diremo di più: dovrò pure ammettere che, proprio per il principio della risonanza e dell'empatia delle forme, in alcuni casi le linee tendono a confondersi o a sovrapporsi. Guardare solo con un occhio equivarrà a fare l'occhiolino ad una interpretazione bidimensionale dei fatti. E quindi, colpevolmente, ad appiattirli.

In alcuni casi l'interpretazione "metrica" di Fortini potremmo immaginarla, già agli esordi e laddove le giurisdizioni più stridono, come una sovrapposizione di due o tre fotogrammi radiografici di un arto fratturato, colti in lieve movimento, con uno scarto che va dal millesimo di secondo al pieno secondo; in altri casi, supportandosi a vicenda, e dunque "corrispondendosi in lastra", i diversi codici assumono un contorno più evidente e dei confini più netti, rimarcati, com'è di certe xilografie. È di questo che parliamo quando parliamo di *sfalsatura*. Così Fortini mette, nel primo caso, "fuori fuoco" il metro; mentre nel secondo lo "ricalca". Nel secondo caso avremo una "xilografia" come quella inaugurale di *Foglio di via*, nella quale la propagazione endecasillabica domina la serie versale, che allo stesso tempo presenta un andamento accentuale assestato sui 4-5 ictus ma già connaturale, seppur non del tutto sovrapponibile, a quello sillabico. Nel primo caso avremo invece una poesia come, ad esempio, *Coro di deportati*, in cui i versi da un punto di vista sillabico oscillano dal settenario al dodecasillabo ma si assestano su un'isoritmia accentuale ruotante attorno ai 3-4 ictus.

Come dicevamo, Fortini mette in un caso "fuori fuoco" il metro, mentre nell'altro lo "ricalca". E in entrambi i casi è già evidente un principio di fondo: quello *straniamento* di cui a lungo in più sedi s'è discusso; componente che caratterizzerà tutta la sua opera, ma che a quest'altezza, più che palesarsi principalmente a livello di certe organizzazioni logico-sintattiche (come avverrà più tardi, in altre raccolte e con l'influenza sempre più incisiva di Brecht) vibra anzitutto in quel "punto più basso" che pertiene all'organizzazione metrico-ritmica. E

per comprendere meglio la funzionalità e l'effetto derivante da quello straniamento, in relazione alla *sfalsatura* di cui s'è detto, possiamo pensare a ciò che avviene in certi film doppiati; e – si badi bene – non necessariamente "doppiati male". A ben vedere avremo almeno due grossolane tipologie teoriche. Da un lato quella che è soprattutto evidente nei vecchi film, in cui la sovrapposizione di immagini e audio è – o si percepisce quasi sempre – come leggermente *sfalsata*. Ci si concentri su un primo piano di Mastroianni, guardando attentamente le labbra, la mimica facciale, e questo discorso avrà un senso. Marcello parla e Mastroianni gli va dietro. Ma d'altra parte esiste anche un caso più estremo dello stesso fenomeno, ancora più facilmente percepibile oggi e indiscutibile per il cinema più datato. Si tratta del doppiaggio di film stranieri. Rimanendo negli stessi anni, diremmo che Sean parla e Bond gli va dietro ma con la voce di Locchi (doppiatore in quegli anni di Sean Connery). L'un caso e l'altro rappresentano intuitivamente due tipologie dello stesso fenomeno: il primo caso è quello di un'allusione più "seria" e sottile; il secondo invece include in sé le diverse sfumature d'un'allusione più straniante, stridente, al limite ironico-parodica. E va da sé, l'abbiamo più volte ribadito, che la "serietà", la "sottigliezza", il grado di allusività d'un testo, anche nei termini finora discussi, non possono essere misurati in modo attendibile se incorporati dal "contesto". Insomma, come sostiene Mengaldo,

questa compresenza di sperimentazione e «classicismo» è il veleno dell'argomento. Perché molta poesia contemporanea a Fortini, e moderna in genere, sperimenta solo al di fuori del cerchio incantato e rassicurante delle forme tradizionali; qui invece la sperimentazione avviene entro quel perimetro, certo allontanandosi dal centro verso la periferia, uscendone per rientrarvi, ma insomma sempre in relazione a quanto quel perimetro delimita. Anzi, l'ambiguità finale è tale che non sai più se sia più sperimentale la fuoriuscita o il rientro<sup>50</sup>.

#### IV. *Lex inhaerens ossibus*. La rosa di Gerico

Riepilogando, possiamo constatare come, all'altezza della prima edizione di *Foglio di via* ('46), non solo le poesie ostendono comples-

<sup>50</sup> P. V. Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, cit., pp. 288-289.

sivamente «la gamma quasi completa delle soluzioni tradizionali o paratradizionali adottate poi sempre da Fortini»<sup>51</sup>, ma, in percentuale, i testi che alludono alle soluzioni tradizionali e le reinterpretano rappresentano la maggioranza. Da questo punto di vista certamente Fortini «appare poeta più della continuità che delle rotture»<sup>52</sup>.

È anche vero però che, già a quest'altezza, lo sperimentalismo fortiniano, la sua "curiosità", o per meglio dire la sua "intelligenza metrica", lo portano a tentare anche vie meno battute ma pur sempre collocabili entro principi – per così dire – tradizionali; è il caso delle varie forme di isostrofismo discusse.

Già nella produzione entro il '46 certe forme metriche, più o meno tradizionali, aderiscono a diversi "contenuti"; basti pensare, in tal senso, ai titoli delle tre sezioni di *Foglio di via* (*Gli anni*, *Elegie*, *Altri versi*), e a come in esse confluiscono indistintamente le diverse forme:

[...] com'è naturale, anche la misura dei versi può funzionare da fattore di straniamento e indeterminazione. Ora è vero che ci sono quartine nello stesso tempo a versi lunghi e poco o nulla rimate [...], ma è anche vero che in altri e più frequenti casi [...] si hanno strutture sigillate da rime regolari o quasi ma versi lunghi, dunque un principio «chiuso» e classico incrociato con uno irregolare e aperto<sup>53</sup>.

La triplice giurisdizione soggiacente al verso fortiniano (1. *ritmico-accentuale*, 2. *sillabico-prosodico*, 3. "*libero*"), in concomitanza con la distribuzione dei versi (1. più direttamente allusivi alla tradizione: quartine, terzine, ecc.; 2. meno direttamente: isostrofismi misti ma derivabili comunque dalla tradizione; 3. indirettamente: isostrofismi a-tradizionali o molto meno frequentati), rappresenta ciò che abbiamo definito con Mengaldo «il veleno dell'argomento»; quella compresenza di sperimentazione e classicismo, che a lungo andare, per un principio di vasi comunicanti, porta non più ad una percezione "separata" di testi – in senso lato – più sperimentali e con testi più classici, ma ad un'idea unica e in divenire del metro fortiniano.

"Contenuti" di più tipi assumono caratteristiche diverse in relazione alla forma metrica in cui si presentano. Certe forme metrico-ritmiche sembrerebbero, grazie alla frequenza di alcune figure re-

<sup>51</sup> Ivi, p. 287.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Ivi, p. 280.

toriche (ad es. le iperequivalenze da "stile formulare"), contribuire strutturalmente all'orientamento semantico delle componenti testuali. Il registro lessicale-semantico può accomunare un testo dell'una o dell'altra tipologia, un verso breve, un «sillabato», a un endecasillabo in un sonetto: ma sarà proprio la forma metrico-ritmica una scelta dirimente e piena di significato, e non perché "autonoma" rispetto al piano semantico, ma perché formalizzante, performativa e «allegoria di altre necessità»<sup>54</sup>.

Ciò che qui abbiamo considerato come la solidificazione rocciosa del punto più in basso di un ipotetico "diagramma stilistico"<sup>55</sup>, in relazione al testo poetico, ovvero ritmo e metro<sup>56</sup>, riguarda, come ogni punto di vitale importanza e meno "esposto" (ad es. la sintassi), non solo l'esperienza soggettiva dell'autore né tanto meno l'evolversi d'una presunta e "oggettiva" tradizione; né l'una né l'altra esistono infatti separate nella loro dimensione reale, che è "complicata" e lo è perché *co-implica*. Un autore non sta mai né da una parte né dall'altra: è l'*interfaccia* "problematica" delle parti.

Rievocare le forme tradizionali lasciate agire e riorganizzare, implicitamente, come materia tradizionale il proprio percorso<sup>57</sup>, significherà per Fortini un duplice movimento: sfibrare i metri della tradizione mantenendoli entro i limiti della riconoscibilità, instillare la supposizione che siano degradati a ritmi; e allo stesso tempo stimolare la percezione che certi ritmi, tornando e ritornando, assumano una metricità *aderente* non dissimile da quella tradizionale ma in un certo senso nuova. Quel duplice classicismo praticato, è duplice garanzia: permette di sperimentare emergendo dalle forme della tradizione, e allo stesso tempo consente di far percepire come tradizionali forme in un certo senso sperimentali.

<sup>54</sup> F. Fortini, *Metrica e libertà*, cit., p. 794.

<sup>55</sup> Cfr. II: «Se è vero che "il simbolo è la manifestazione ideologica del ritmo", potremmo intendere, non senza rischi, il ritmo come la magmatica manifestazione simbolica dell'*emergenza ideologica*, e il metro come la solidificazione lavica di quell'*emergenza ideologica in ideologia*».

<sup>56</sup> «Ogni elemento della creazione poetica può infatti presentarsi come portatore di necessità astratta o dovere retorico; ma il metro è uno dei meno diretti proprio perché il sistema di segni ritmico su cui si fonda non è il sistema di segni della lingua; è dunque uno di quelli nei quali più intensamente, *lex inhaerens ossibus*, si manifesta una *vision du monde*, nel senso che Goldmann dà a questo termine» (F. Fortini, *Metrica e libertà*, cit., p. 793).

<sup>57</sup> Cfr. G. Carracchia, *La rosa di Gerico*, cit., pp. 14-65.

*Alitare in bocca ai morti*<sup>58</sup>, per riprendere un verso di Fortini, vorrà dire essere capaci “formalmente” di trasformare la putrefazione o il marmo in vita vera: il passato in presente, il presente in futuro.

Fortini, giovane poeta e uomo, alitando riflette, e facendolo compromette e dilata la forma classica; immette saliva, per non dire che sputa in bocca alle forme del classico, sfidandole. Certo non è l'unico a compiere tali amorevoli oltraggi; e tra i tanti suoi contemporanei probabilmente è uno dei più pacati, almeno apparentemente.

*Tradire per amore*<sup>59</sup> vuol dire anche questo: oltraggiare, venir meno al giogo dell'infanzia e dell'adolescenza, guardare negli occhi l'autorità dei padri compromettendosi: giungere ad un ossequio più rispettoso della propria libertà, più maturo. «[...] *a veder come posa / nell'aria la tua guancia / quanta chiara giustizia / scende alla mente; a misurare il vero / quanto nuovo conforto*»<sup>60</sup>.

La *rosa di Gerico* dicono abbia, pressappoco, queste capacità: 1) sapersi mantenere “in vita” per lunghi periodi di “controversie” e siccità, fuori da ogni legame diretto con la vita (ne tengo una qui davanti in boccia: è un groviglio disseccato che appartiene più alla verità di un Dürer, d'una puntasecca, che non alla “natura”; 2) sapersi rianimare – *ex nihilo* – con poco: poche gocce d'acqua; 3) saper riadattare abilmente – *post nihil* – la propria forma ai “contenitori” in cui è collocata; 4) ma allo stesso tempo, già dal nome, non smettere mai di riecheggiare la sua “storica biologia”, la sua leggenda. Inoltre: 5) “protegge” i semi prevenendone la dispersione, ma appena bagnata li disperde per «la causa della conservazione»<sup>61</sup>.

Le forme della tradizione in Fortini sono – a quest'altezza – mantenute in vita, nonostante, e risentendo di, lunghi periodi di controversie e “siccità” storico-ideologiche (ad esempio l'uscita dalle secche dei vociani e il rischio di imparentarsi troppo, o di rivelare la propria parentela, con l'ermetismo). Forme che sono però *ri-alitate* appena sfregiate o deturpate: sia perché di per sé contengono – ogni singolo testo –, se non “moltitudini”, certamente molteplici implicazioni

<sup>58</sup> «[...] *Perché parlino / i morti bisogna respirare / dentro le loro bocche*» (F. Fortini, *Non possiamo*, in Id., *Poesie inedite*, cit.)

<sup>59</sup> Stefano Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto* (1938-1957), Pacini Fazzi, Lucca 1997.

<sup>60</sup> F. Fortini, *Vecchia rosa*, in Id., *Versi primi e distanti*, cit.

<sup>61</sup> F. Fortini, *I cani del Sinai*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 401.

ritmico-prosodiche, sia perché – causa e conseguenza – i “contesti” (per esempio le sezioni di *Foglio di via* o complessivamente l'intera silloge) presentano caratteristiche tali per cui si può parlare di una costanza formale che differendosi si ripresenta sotto vesti alterate; come dicevamo: il sonetto è associato nel contesto alla quartina di versi brevi irrelati con caratteristiche popolareggianti. Con tutto ciò che ne deriva, sul piano macrotestuale, per “principio di travasi” e “vasi comunicanti”. «Odora eterna la rosa sepolta»<sup>62</sup>.

Fortini, consapevole com'è della forza che la “forma” possiede, sa bene che Dürer ci toglie il sonno soprattutto perché è capace non tanto di illuderci ma di *deluderci*, straziando le nostre mediocri aspettative: è capace di stravolgere le regole della fisica e della chimica. Così una puntasecca diventa un ramo, un ramo una frusta, e una frusta tanto altro. Il miracolo di San Gennaro, ma non solo. Così una delusione apre un mondo.

<sup>62</sup> F. Fortini, *La rosa sepolta*, in Id., *Foglio di via*, cit.

## Tra scrivere e leggere. Fortini e la poesia europea

Davide Dalmas

Una frase di Fortini va sempre tenuta presente quando si affronta un aspetto particolare della sua opera, anche ampio e multiforme come è la poesia, di volta in volta scritta, letta, interpretata, tradotta, teorizzata, criticata, curata: «Letterato per i politici, ideologo per i letterati, molto tempo mi è stato necessario per comprendere che se una forza mi aiutava veniva questa dalla ambiguità, dalla identità doppia in cui si rifletteva una ambigua realtà sociale»<sup>1</sup>. L'affermazione proviene da uno dei luoghi più importanti del continuo ripensamento del proprio percorso intellettuale – la premessa alla seconda edizione del primo libro di saggi, che a metà degli anni Settanta giudicava la metà degli anni Cinquanta – e disegna un panorama di incertezze e di contrasti, certifica una costante sensazione di essere fuori posto, una impossibilità di essere pienamente compreso, che infine viene riconosciuta però come uno scomodo vantaggio, se non un vanto.

Già soltanto per questo motivo, qualsiasi discorso sulla poesia di Fortini non può essere univoco, non può mirare ad assolutezze, a definizioni stabili. Perché tutt'altro che costante, dagli anni Trenta della sua giovinezza alla morte nel 1994, fu la percezione che Fortini ebbe di sé come scrittore di poesia e quella che di lui svilupparono gli altri poeti, i critici, gli editori, i lettori. In questa percezione mutevole un ruolo non secondario ha l'interpretazione del rapporto di Fortini con la poesia europea: il cambiamento delle letture e delle scelte di traduzione rappresentò anche la possibilità di aprire strade praticabili per la propria scrittura, di crearsi posizioni sostenibili in un orizzonte che – per diversi motivi – non gli appariva praticabile, congeniale, adat-

<sup>1</sup> Franco Fortini, *Prefazione*, in Id., *Dieci inverni. 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, nuova edizione, De Donato, Bari 1974, p. 11.

to al proprio inserimento. E, dall'altra parte, la sovrapposizione del nome di un poeta che si chiama Fortini<sup>2</sup> con quello di chi traduceva e introduceva la *Poesia ininterrotta* di Éluard o le *Poesie e canzoni* di Brecht, il *Faust* di Goethe o le *Poesie* di Proust<sup>3</sup>, non poteva non creare risonanze e mutare l'orizzonte di attesa dei lettori.

Anche volendo enfatizzare il suo valore su un piano più ampio, occorre ribadire che Fortini è senza dubbio un poeta italiano. Le origini culturali, le influenze principali, le letture generative, il rapporto con la lingua, l'impegno critico, il percorso in parallelo agonistico con alcuni più o meno coetanei, e perfino il grandissimo vaglio editoriale di manoscritti, opere *in fieri*, lettere di esordienti<sup>4</sup>: tutto dice appunto di un poeta innanzi tutto italiano. Ma il continuo e cangiante rapporto con la poesia *non* italiana è, in ogni momento del suo percorso, sempre fondamentale: come componente di primo piano dell'elaborazione di una personalità poetica e per costruire – nel campo poetico *italiano* – delle prospettive praticabili, trovare delle roccaforti difendibili, risolvere *impasse*, evitare situazioni inaccettabili. Attestarsi e al tempo stesso non farsi incasellare: nell'impossibile equilibrio tra questi due verbi si può individuare un atteggiamento di fondo dell'azione poetica di Fortini. In termini bourdieusiani, questa attitudine è un *habitus*, che si formò innanzi tutto nei giovanili anni fiorentini<sup>5</sup>, per essere modificato ma mai totalmente alterato nei decenni successivi<sup>6</sup>. Se questo atteggiamento di fondo può essere

<sup>2</sup> Cfr. Luca Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Manni, Lecce 1999.

<sup>3</sup> Paul Éluard, *Poesia ininterrotta*, illustrazioni di Bruno Cassinari, Einaudi, Torino 1947; Bertolt Brecht, *Poesie e canzoni*, bibliografia musicale di Giacomo Manzoni, Einaudi, Torino 1959; Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, Mondadori, Milano 1970; Marcel Proust, *Poesie*, Einaudi, Torino 1983.

<sup>4</sup> Cfr. almeno Valentina Tinacci-Marianna Marrucci, «Meglio peccare fortiter». *Poeti e versificatori, ritardatari e aggiornatissimi nei pareri di lettura di Franco Fortini*, Pacini, Ospedaletto (Pisa) 2013; Luca Daino, *La gioia di conoscere. I pareri editoriali di Franco Fortini per Mondadori*, introduzione di Edoardo Esposito, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2017; e in questo volume il saggio di Riccardo Deiana.

<sup>5</sup> Per maggiori particolari rimando a Davide Dalmas, *Fortini tra Riforma e «Riforma letteraria»*, «Antologia Vieusseux», n. s., XI, 31, 2005, pp. 25-37 e a Luca Daino, *Fortini nella città nemica. L'apprendistato intellettuale di Franco Fortini a Firenze*, Unicopli, Milano 2013.

<sup>6</sup> Per «la sua tendenza a modificare continuamente la sua posizione in un rapporto «contrastivo» con questo mobile campo di tensioni, Fortini rappresenta un indicatore eccezionale per ricostruire in prospettiva storica le lotte simboliche e materiali che hanno

davvero considerato una costante, non è di poco conto registrarne le variazioni interne. Non stupisce che, in sessant'anni di relazione con la poesia, dai primi esperimenti giovanili fino all'ultimo libro pubblicato poco prima della morte, il rapporto con la poesia europea muti sensibilmente, e su diversi piani, lungo i decenni. Quello presentato qui non potrà che essere, quindi, un accenno, ma che intende procedere in due direzioni diverse, cercando di tenere insieme un taglio molto parziale sullo sfondo di uno sguardo più panoramico.

L'osservazione più circoscritta è che l'«esercizio della lettura-scrittura»<sup>7</sup>, e anche proprio gli atti concreti di scrivere e leggere poesia sono non soltanto pratiche di un'intera vita, ma innanzi tutto una presenza dichiarata all'interno dell'opera poetica stessa di Fortini. Certamente, contro ogni ideologia dell'immediatezza, un'interpretazione «fortiniana» della poesia di Fortini deve lavorare sulla fondamentale categoria della «mediazione», tuttavia, in modo «diretto», questa è anche una poesia che esibisce l'inscindibile legame di lettura e scrittura della poesia; che ne fa un punto di partenza e una pietra di paragone.

Non è un caso che per molti lettori di poesia, il primo testo di Fortini incrociato nel proprio percorso, magari in un'antologia delle scuole superiori, sia intitolato *Traducendo Brecht*; né che il suo finale sia uno dei passi più eloquenti e più citati di Fortini: «[...] La natura / per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi»<sup>8</sup>. La poesia che è posta fin dal titolo in rapporto con il tradurre, ossia con il modo più intenso – se non addirittura l'unico vero modo – di leggere («Un modo di lettura – quello del traduttore – che è, oggi lo so, il solo reale»<sup>9</sup>), si conclude con un'esortazione, per quanto contrastata, a scrivere. Scrivere e leggere poesia sono quasi un'unica azione.

prodotto «lo stato di cose presente»» (Riccardo Bonavita, *Per un buon uso della distanza*, in *Dieci inverni senza Fortini*. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa, Siena, 14-16 ottobre 2004, Catania, 9-10 dicembre 2004, a cura di Luca Lenzini, Elisabetta Nencini e Felice Rappazzo, Quodlibet, Macerata 2006, p. 193).

<sup>7</sup> Franco Fortini, *Per una ecologia della letteratura* (1984), in Id., *Insistenze. Cinquant'anni scritti 1976-1984*, Garzanti, Milano 1985, pp. 279-292: 290.

<sup>8</sup> Franco Fortini, *Traducendo Brecht*, in Id., *Una volta per sempre* (1963), ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2014, p. 238. Cfr. Luca Lenzini, *Traducendo Brecht*, in Id., *Il poeta di nome Fortini*, cit., pp. 125-176.

<sup>9</sup> Franco Fortini-Paolo Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere*, Nardi, Firenze 1993, p. 71.

La centralità di questo testo è voluta: *Traducendo Brecht* non è solo un titolo di una singola poesia, per quanto importante, ma lo è di una sezione fondamentale, a sua volta articolata in due parti: *I (1959-1961)* e *II (1959-1962)*, che si collocano a metà, proprio al centro cronologico del suo percorso poetico, di un libro decisivo come *Una volta per sempre*, che a sua volta è il titolo che verrà esteso da una singola raccolta alla prima *summa* poetica, nel 1978. Al di là di questo testo esemplare, il leggere e lo scrivere entrano volentieri nella poesia di Fortini, nel modo più chiaro e visibile, in luoghi molto rilevati, a partire dai titoli. Allargando lo sguardo anche ai saggi, troveremo poi testi importanti che si intitolano *Dove scrivere*, *Come riscrivere un articolo* oppure *Scrivere chiaro*; o ancora un'intera sezione dedicata a *Scrivere e non scrivere*<sup>10</sup>. In *Traducendo Brecht*, però, il tradurre, cioè l'intensivo del leggere, è posto al gerundio: perché indica il convergere di attività contemporanee – appunto una forma della mediazione. Nel finale dice «*ma scrivi*», cioè si deve scrivere nonostante tutto quanto sembri renderlo impossibile; nel titolo, «traducendo», ossia scrivere *mentre* si legge nel modo più forte e vero. Quindi, non soltanto nella riflessione sulla poesia ma proprio dentro il testo poetico si esclude una creazione assoluta della poesia, una condizione di produttivo isolamento: per Fortini si fa poesia *nonostante* una serie di cose; e *mentre* si sta facendo contemporaneamente qualcos'altro, quindi anche a partire da una lettura, da una traduzione, a partire dall'irruzione di altro dentro “questo”<sup>11</sup>. Nel testamentario libro sul *leggere e scrivere* realizzato con Paolo Jachia,

<sup>10</sup> Franco Fortini, *Come riscrivere un articolo* (1970), *Dove scrivere* (1975) e *Scrivere chiaro* (1974), in Id., *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura. 1965-1977*, Einaudi, Torino 1977, pp. 109-115, 116-124 e 125-131. Id., *Scrivere e non scrivere*, in Id., *Insistenze*, cit., pp. 69-118, sezione chiusa da un saggio intitolato nuovamente *Scrivere chiaro* (1977), pp. 116-118. Si può richiamare anche una poesia come *La macchina per scrivere* («Scrivo queste parole con buona disposizione / entro lunghe ore di non-angoscia»), in Id., *Paesaggio con serpente. Versi 1973-1983*, Einaudi, Torino 1984, p. 104, per richiamare il lavoro olivettiano che contribuì a perfezionare l'attenzione anche agli aspetti più materiali della scrittura. Rimando per questo a Davide Dalmas, *Il significato dei nomi e le macchinazioni delle macchine. Franco Fortini e l'industria*, in *Cinquant'anni dopo: letteratura e industria*, «Levia Gravia», XIV, 2012, pp. 209-246.

<sup>11</sup> In questo non c'è differenza tra le poesie proprie e quelle tradotte: «quelle parole sono state scritte nel tempo ossia mentre accadeva “altro”, altro che le reggeva o le oppugnava e continua a reggerle, a combatterle o ad abbandonarle» (Franco Fortini, *Il ladro di ciliege e altre versioni di poesia*, Einaudi, Torino 1982, p. VII).

Fortini rivendica, anche polemicamente, una modalità di lettura che esclude la concentrazione assoluta, che rifiuta il vuoto procurato intorno a sé come condizione per una vera, profonda lettura:

Si, ho sempre letto senza porgere l'orecchio alla pagina, come voleva Contin; o, per meglio dire e per manco di saggezza e di agio, ho sempre letto come Baudelaire, in una sua giovanile poesia a Sainte-Beuve, diceva di aver fatto nei pomeriggi di scuola<sup>12</sup>.

Il riferimento è a una poesia degli anni 1843-1844, *Tous imberbes alors...*, dedicata e inviata da Baudelaire a Sainte-Beuve ma che sarà pubblicata soltanto nelle opere postume del 1887. È un testo che ricorda la noia dei giorni trascorsi sui banchi, da fanciulli: «nous traînions tristement nos ennui». Da qui viene il verso che Fortini ritaglia e rifunzionalizza come simbolo del proprio costante modo di leggere: «Qui de nous, en ces temps d'adolescences pâles | n'a [...] bu, comme une meute, | l'écho lointain d'un livre, ou le cri d'une émeute?»<sup>13</sup>. Si evoca un'esperienza plurale: chi di *noi* non ha bevuto, in quei giorni di adolescenze pallide, come una muta (di cani?), come una ressa (qualcosa che si affolla e che sopraggiunge da lontano?), l'eco di un libro o il grido di una sommossa? Il discorso riassuntivo su un'esistenza intera di lettore si riconnette quindi a una situazione iniziale, agli anni della formazione, intesa nel suo aspetto coercitivo e non stimolante: la noia della scuola. Il percorso all'indietro, tramite Baudelaire, si attaglia perfettamente all'ultimo Fortini, che lavorava spesso in quegli anni sulle forme del riemergere dell'infanzia e della giovinezza, e che molto ragionava sul significato del dialogo tra le generazioni<sup>14</sup>. Baudelaire descriveva appunto l'esperienza dell'insegnamento coatto e subito, contrapposta ai richiami del fuori e dell'altrove, ma Fortini compie un corto circuito ricollegandola all'attività anche prettamente scolastica del leggere: tramite i versi di Baudelaire – un costante riferimento, anche se non uno dei più esibiti – Fortini si rappresenta come lettore e unisce il tumulto della storia, espresso in immagini che richiamano

<sup>12</sup> Ivi, pp. 8-9.

<sup>13</sup> Charles Baudelaire, *I fiori del male e tutte le poesie*, introduzione di Giacinto Spagnoletti, cura e traduzione di Claudio Rendina, Newton Compton, Roma 1988, pp. 352-353.

<sup>14</sup> Cfr. Davide Dalmas, «*Conmigo, rapaz?*» *Interpretazione e ritorno della gioventù (Fortini anni Ottanta-Novanta)*, in *Dieci inverni senza Fortini*, cit., pp. 427-439.

la speranza del rivolgimento e il sussulto del momento puntuale che può trasformare tutto, all'eco di un libro che riverbera leggendo un altro libro. Proprio dentro questo corto circuito possiamo interpretare Fortini non solo come lettore ma anche come scrittore di poesie, in quel leggere (tradurre) e scrivere, facendo *anche* altro, ascoltando *anche* altro, in contemporanea con altro. E infatti, oltre a *Traducendo Brecht*, titolo di poesia e di sezione del libro, troveremo più avanti altri due testi che si intitolano *Traducendo Milton* (un saggio e una poesia), oltre a un *Traducendo "La fuggitiva"* (nota proustiana)<sup>15</sup>. Passando all'altro corno della questione, non mancano naturalmente titoli che iniziano con *Leggendo* (o più frequentemente *Rileggendo*). Si tratta soprattutto, ed è comprensibile, di saggi. Ne elenco alcuni, in una serie che offre una carrellata condensata sui tempi e i luoghi dell'attività di Fortini. Si trova un primo esempio già negli anni giovanili: *Rileggendo "Otto studi"* su «Ansedonia» nel 1940 (firmato con uno pseudonimo satirico ricavato da una proverbiale espressione dell'*Ars poetica* di Orazio: «risum teneatis amici?»); dieci anni più tardi un *Rileggendo i "Miserabili"* di Hugo ricorda il periodo del lavoro alla Olivetti, mentre *Leggendo Spitzer* è uno dei più importanti scritti del periodo di «Ragionamenti», poi inserito in *Verifica dei poteri*, dove incontra anche *Rileggendo Pasternak*, prima comparso su «Comunità». E ancora si può andare, in sequenza, da *Rileggendo "Uomini e no"* di Vittorini sul «Ponte», a *Rileggendo Asor Rosa* sul «manifesto», per finire con *Sul 1956. Rileggendo gli appunti di trenta anni fa*<sup>16</sup>. Insom-

<sup>15</sup> Franco Fortini, *Traducendo Milton* (1986), in Id., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 385-391; Id., *Traducendo Milton*, in Id., *Paesaggio con serpente*, cit., p. 81; Id., *Traducendo "La fuggitiva"*, in Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, il Saggiatore, Milano 1965, pp. 265-272.

<sup>16</sup> R. Teneatis, *Rileggendo gli "Otto studi"*, «Ansedonia», II, 4, ottobre-novembre 1940, pp. 68-69; Franco Fortini, *Rileggendo "I Miserabili"*, «Giornale di fabbrica Olivetti», I, 12, aprile 1950, p. 3; Id., *Leggendo Spitzer* (1955), in Id., *Verifica dei poteri*, cit., pp. 165-178 (con in appendice il dialogo epistolare con lo stesso Spitzer); Id., *Rileggendo Pasternak* (1958), ivi, pp. 242-260; Id., *Rileggendo Uomini e no. Berta, Enne Due e Giacomo Noventa*, «Il Ponte», XXIX, 7-8, luglio-agosto 1973, poi in Id., *Saggi italiani*, pp. 254-268 (dove viene unito a una nota del 1945, perdendo il titolo a vantaggio del sottotitolo); Id., *Rileggendo Asor Rosa. Il potere e la critica*, «il manifesto», 26 ottobre 1978; poi in Id., *Insistenze*, cit., pp. 50-57 (anche qui nel passaggio al volume cade il titolo); Id., *Sul 1956. Rileggendo gli appunti di trenta anni fa*, «La talpa», supplemento a «il manifesto», 20 febbraio 1986, poi in Id., *Disobbedienze. II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, manifestolibri, Roma 1998, pp. 11-14.

ma: *Reading Myself and Others*, per citare un titolo di Philip Roth (e, volendo, il progetto *Un giorno o l'altro* non è altro che un gigantesco «rileggendo Fortini»)<sup>17</sup>. Ma più di tutti questi esempi conta, per quanto qui ci interessa, una poesia che si intitola *Leggendo una poesia*. Il testo di partenza, quello che viene letto e che è necessario per la scrittura della nuova poesia, è *Autostrada della Cisa* di Vittorio Sereni; e attraverso questa lettura di un altro poeta, Fortini arriva a uno dei più efficaci autoritratti in versi, o meglio a una vertiginosa condensazione scandita di una lettura del senso della propria esistenza (che è naturalmente una interpretazione scissa, doppia di sé, nel senso già intravisto prima): «Mi è stato fatto non so quando un male. / Una ingiustizia strana e indecifrabile / mi ha reso stolto e forte per sempre»<sup>18</sup>. Questo risultato è preparato e accompagnato nello stesso libro, *Paesaggio con serpente*, da una serie di altri «leggo»: nel modo più vistoso nella sezione *Circostanze*, dove nel giro di pochi versi, in due poesie e due volte nel primo verso (nei luoghi ancora più rilevati dell'inizio e della fine del verso) troviamo il nostro verbo. Sono poesie che nascono dalla lettura dei giornali, e che si collegano ancora all'esperienza di Brecht:<sup>19</sup> «Leggo questa mattina di uomini uccisi / [...] / [...]. E – leggo – ogni volta [...]»; «Nel Veneto, a Asolo, leggo [...]»<sup>20</sup>.

Quindi una parte importante della poesia di Fortini è esplicitamente scritta *leggendo e/o traducendo* Baudelaire, Brecht, Milton (oltre a Sereni): la poesia e la storia (la sommossa) europea non sono soltanto

<sup>17</sup> Franco Fortini, *Un giorno o l'altro*, a cura di Marianna Marrucci e Valentina Tinacci, introduzione di Romano Luperini, Quodlibet, Macerata 2006.

<sup>18</sup> Franco Fortini, *Leggendo una poesia*, in Id., *Paesaggio con serpente*, cit., pp. 94-95. L'incipit riprende subito dal titolo l'enfasi sulla lettura, e viene nel finale ripetuto con una minima variazione e associato alla pratica della propria scrittura: «Leggo versi di Sereni / per un amico che morì anni fa. Rammento / quel suo amico e la casa dov'era vissuto. // [...] / Leggo i versi di Sereni per Nicolò Gallo / e scrivo ancora una volta parola per parola». *Autostrada della Cisa* la leggeva in Vittorio Sereni, *Stella variabile*, Garzanti, Milano 1981, p. 82; e la stessa poesia era sottoposta ad una puntuale lettura critica in Franco Fortini, *Verso il valico* (1982), in Id., *Nuovi saggi italiani*, cit., pp. 170-178. Cfr. Nicoletta De Boni, «Leggendo una poesia»: dialogo tra Fortini e Sereni, «Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Siena», XXI, 2000, pp. 253-275; e ora *Dall'altra riva. Fortini e Sereni*, a cura di Francesco Diaco e Niccolò Scaffai, ETS, Pisa 2018.

<sup>19</sup> «C'è chi ha notato quanto frequente nei miei versi di quel periodo ricorra – mi veniva da Brecht – l'inizio "Leggo..."», che vuol dire: «leggo sul giornale» (F. Fortini - P. Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere*, cit., p. 68).

<sup>20</sup> Franco Fortini, *Il giornale e Il teatro di Asolo*, in Id., *Paesaggio con serpente*, cit., pp. 28 e 29.



una serie di influenze, che cambiano nel tempo; e nemmeno soltanto un variare di scelte di posizione, di campo, ma anche argomenti e situazioni poetabili. L'io poetico di Fortini è spesso qualcuno che legge e scrive poesia<sup>21</sup>; ma anche in questo aspetto non è sempre identico a sé stesso; benché possano essere individuate delle costanti<sup>22</sup>. Come cambia lo scrivere poesia di Fortini nei mutamenti del leggere poesia? E come cambia questo io poetico *lettore-scrittore* che compare nelle sue poesie? Un primo traliccio che dà conto delle svolte principali potrebbe essere tratto dal volume *I poeti del Novecento*<sup>23</sup>. Come notava già nel 1979 Pier Vincenzo Mengaldo, questo è tra l'altro «il primo libro sulla poesia del Novecento in cui si dedichi un paragrafo al problema delle traduzioni poetiche»<sup>24</sup>. L'innovativa trattazione è collocata nel capitolo dedicato agli ermetici («A Firenze, fra 1935 e 1940, su "Frontespizio" o "Campo di Marte" o "Letteratura", chi non traduceva?»<sup>25</sup>), in cui Fortini si sofferma principalmente sul valore eccezionale di quel tipo di traduzione, mentre dopo la guerra prevalsero le versioni «di servizio». Se dagli anni Cinquanta «i poeti traducono relativamente poco»<sup>26</sup>, ci sono però eccezioni, che in

<sup>21</sup> «Credo di avere sempre odiato il momento che precede la materiale scrittura del primo verso di una poesia, quel rapporto con il foglio bianco che mi faceva eguale a tanti grandi e minimi poeti da due secoli costretti a considerarsi in battaglia con l'assoluto. Tradurre invece ingannava quel dolore "storico"; lo inseriva in una serie, in un artigianato immaginario, in un servizio irreali» (F. Fortini - P. Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere*, cit., p. 71).

<sup>22</sup> Giacomo Magrini, ad esempio, propone di individuare la principale unità tematica complessiva nell'insieme delle traduzioni (non solo poetiche, in questo caso) fortiniane nella ricerca della figura dell'uomo moderno, che fa perno su Faust: «Dal giovane annegato di Milton al ladro di ciliegie di Brecht, passando per Goetz von Berlichingen e Jean Santeuil e Gregor Samsa e Zazie, quelle che ci vediamo sfilare davanti sono le figure storicamente determinate dell'uomo moderno. Ma Faust è la loro chiave di volta, la loro giustificazione, e senza Faust rimarrebbero slegate o solo arbitrariamente connesse» (Giacomo Magrini, *Fortini traduttore*, «Allegoria», n.s., VIII, 21-22, 1996, pp. 163-173: 165).

<sup>23</sup> Franco Fortini, *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1977.

<sup>24</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Fortini e "I poeti del Novecento"*, «Nuovi Argomenti», 61, gennaio-marzo 1979, pp. 159-177; ora ripreso come introduzione alla nuova edizione dei *Poeti del Novecento*, a cura di Donatello Santarone, Donzelli, Roma 2017, p. XXI.

<sup>25</sup> F. Fortini, *Il ladro di ciliege*, cit., p. v.

<sup>26</sup> F. Fortini, *I poeti del Novecento*, cit., p. 124. Non si può qui ripercorrere né lo sviluppo del pensiero di Fortini sulla traduzione, né la bibliografia critica su Fortini traduttore. Rimando a Franco Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio introduttivo di Maria Vittoria Tirinato, premessa di Luca Lenzini, Quodlibet, Macerata 2011; e al volume degli atti del convegno di Siena 2017, in corso di pubblicazione. Tra gli scritti tardi che riprendono il lungo ragionare sul ruolo della traduzione è importante anche il saggio-

modo significativo sono presentate sotto forma di una serie di coppie formate da un poeta italiano e uno straniero: Risi-Jouve, Raboni-Baudelaire, Giudici-Puškin. Caso unico, per sé stesso – anche in questo piccolo particolare quindi attribuendo particolare importanza alla traduzione nel proprio percorso poetico – riserva ben tre nomi: «Franco Fortini su Éluard, Brecht e Goethe»<sup>27</sup>. Sarebbe arduo, in effetti, delineare un'impalcatura complessiva dei movimenti principali nel rapporto di Fortini con la poesia europea senza adoperare questi tre nomi come emblemi di uno schema a tre tempi: un primo momento dominato dalla poesia francese, tra surrealismo e resistenza<sup>28</sup>; poi la centralità del grande poeta moderno e marxista, che fornisce un esemplare contrasto a ogni autonomia della poesia ma che è anche storicamente contrapponibile all'avanguardia e può aprire a un classicismo agonistico che si estende anche a mondi extraeuropei; e infine l'approdo al grande classicismo e al grande manierismo e ad autori più distanti nel tempo: da Goethe a Milton (e, tra gli italiani, Tasso).

Per dare un'idea di quanto fitte siano le singole parti di questo edificio complessivo, si può fare ricorso ancora ad una bella pagina dell'intervista con Jachia, che mostra plasticamente il punto di vista conclusivo sul rapporto con i poeti stranieri: Fortini si definisce «indifferente a Pound, non a Auden; a Stevens, non a Williams; alla Plath, non a Ted Hughes o a Heaney»; tra i francesi ricorda Char, dopo Éluard, ma segnala un senso di forte distanza dalla poesia francese più recente, che gli «è quasi inafferrabile». Ma da sottolineare in modo particolare, perché suggerisce prospettive solitamente meno considerate negli studi sulla poesia di Fortini, è soprattutto la frase successiva: «Sempre presente, invece, e radiante, l'antologia della po-

recensione dedicato a Gianfranco Folena, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Bollati Boringhieri, Torino 1991; Franco Fortini, *Il linguaggio di Folena*, «La Rivista dei Libri», luglio 1991, pp. 15-16; valorizzato da Irene Fantappiè, *Il "solve et coagula" della storia. Traduzione e tradizione in Fortini e Folena*, in *Lingue, testi, culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo*, a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, Esedra, Padova 2014, pp. 209-229.

<sup>27</sup> Per il rapporto con Éluard, cfr. Anna Manfredi, *Fortini traduttore di Éluard*, Pacini Fazzi, Lucca 1992 e Giacomo Magrini, *Tra impersonale e personale, tra Éluard e Fortini*, «L'ospite ingrato. Annuario del Centro studi Franco Fortini», IV-V, 2001-2002, pp. 181-200.

<sup>28</sup> Cfr. ora, anche per questo, Franco Fortini, *Foglio di via*, edizione critica e commentata a cura di Bernardo De Luca, Quodlibet, Macerata 2018.

esia russa della prima metà del Novecento, Mandel'stam, Pasternak. E József, Vallejo, Machado, autori di un canone, per me incrollabile, costituito fra il 1920 e il 1940». Non bisogna dimenticare, tuttavia, che questo panorama visto col grandangolo è definito al culmine della terza fase: Fortini ormai può pienamente rivendicare le insofferenze, ostentare una certa distanza dal Novecento ormai alla fine e quasi vantarsi dell'«incapacità di attenzione verso i poeti del mio secolo» (con la scontata eccezione del pilastro della seconda fase: «eccezzuato Brecht!») e puntare invece molto più distante nel tempo: «Mi era più facile risalire agli inglesi dei secoli passati: Milton, Donne, Blake, Coleridge, Wordsworth, Hopkins; e i tedeschi furono, piuttosto che Rilke, Trakl; piuttosto che Benn, Hölderlin o Goethe, un Goethe non sempre olimpico, naturalmente»<sup>29</sup>. Prima, le cose stavano in modo ben diverso. All'inizio del suo percorso, Fortini – (per un periodo ancora Franco Lattes) che scrive ma ha anche aspirazioni artistiche, e non scrive solo saggi e poesie, come poi continuerà a fare per tutta la vita, ma anche racconti e testi teatrali – si imbatte in una struttura particolarmente rigida, e per lui fortemente escludente, sia del campo del potere sia del campo letterario. «Sviluppa un forte senso di estraneità non soltanto al fascismo ma anche all'antifascismo liberale e alla “letteratura pura”»<sup>30</sup>. Il rapporto con i poeti stranieri durante questo primo periodo è emblematico. Come per i suoi coetanei e maggiori fiorentini (di nascita o d'acquisto), contano innanzi tutto i francesi (Fortini in più di un'occasione ha ricordato di aver imparato il francese già da bambino, intorno ai dieci anni), che «erano una conversazione quotidiana»<sup>31</sup>. Anche nei ripensamenti successivi, queste basi comuni dei giovani aspiranti del suo tempo e luogo sono riconosciute: un giovane poeta nella Firenze degli anni Trenta non può evitare di essere profondamente segnato dalle letture – oltre che di Baudelaire – di Rimbaud ma anche di Valéry, di cui ricorda a memoria *Le cimetière marin*. Però volentieri tende a richiamare gli elementi di originalità all'interno di un tracciato comune, che segnalano

<sup>29</sup> F. Fortini - P. Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere*, cit., p. 71.

<sup>30</sup> Davide Dalmas, *La traiettoria di Franco Fortini nel campo letterario italiano (1945-1970)*, in *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer / Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer*, a cura di Irene Fantappiè e Michele Sisto, Istituto italiano di Studi germanici, Roma 2013, pp. 129-145: 134.

<sup>31</sup> F. Fortini - P. Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere*, cit., p. 32.

l'urto di attrazione e contrapposizione rispetto ai propri vicini (quindi Baudelaire sì, ma non «secondo la vulgata del decadentismo»<sup>32</sup>), oppure a valorizzare gli scarti in direzioni inattese: Kierkegaard, Dostoevskij, la Bibbia o il recupero dei vociani, a partire da Jahier.

La vera svolta avviene però con la guerra, le bombe su Milano, la fuga, la «vera università» durante l'esilio in Svizzera, dove un nuovo tipo di letture<sup>33</sup> si unisce a una situazione d'emergenza per produrre una scrittura urgente:

La maggior parte di questi appunti è stata copiata fra le baracche di una ex fabbrica di scarpe del cantone di \*\*, in mezzo alla folla agitata e depressa di centinaia di internati italiani, jugoslavi, greci, polacchi, russi, tedeschi, olandesi, ognuno stordito dallo sconvolgimento che lo aveva portato fino a quel modesto paese, circondato di boschi che l'autunno faceva cangianti. Poi in una stanza, durante l'inverno, quando le notizie sempre più disperate e orrende che giungevano dalle frontiere facevan sempre meno sperare di rivedere i visi delle persone care, di ritrovare una casa e la via di una esistenza<sup>34</sup>.

Per arrivare al primo libro di poesia – un esordio più tardo rispetto a coetanei più “ermetici” – si deve arrivare al 1946; e si deve passare anche attraverso la lettura e la traduzione dei versi composti alla macchia dai resistenti francesi, che circolavano in Svizzera, e «diffusi perfino in forma di volantini: *Liberté* di Paul Éluard viene paracadutata in tutta Europa dagli aerei alleati assumendo un'aura quasi leggendaria, nel paradossale incontro tra il suo lirismo associazionistico postsurrealista e l'oralità popolare che le conferì una risonanza epica, corale»<sup>35</sup>. Esem-

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> «Ho avuto la fortuna di avere tra le mani, tra il '43 e il '44, alcuni libri decisivi per la mia formazione politica: *L'Espoir* di Malraux, un manualletto sul marxismo scritto da Saragat, uno scritto di Victor Serge e il verbale del processo a Bucharin. [...] mi diedero una certa superiorità, per esempio nell'ambiente del “Polittecnico”, perché la maggior parte degli intellettuali italiani non conosceva la spaventosa realtà dei processi staliniani né i conflitti tra comunisti spagnoli e anarchici» (Franco Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di Velio Abati, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 620).

<sup>34</sup> Franco Fortini, *La guerra a Milano. Estate 1943*, edizione critica e commento a cura di Alessandro La Monica, prefazione di Stefano Carrai, Pacini, Ospedaletto (Pisa) 2017, p. 60: la citazione proviene da una parte presente solo nel dattiloscritto, ma eliminata nell'edizione a stampa in Franco Fortini, *Sere in Valdossola*, Mondadori, Milano 1963, poi Marsilio, Venezia 1985.

<sup>35</sup> Riccardo Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, a cura di Thomas Mazzucco, prefazione di Luca Lenzini, premessa di Giuliana Benvenuti, Biblion, Milano 2017, p. 57.

plari due testi di *Foglio di via* intitolati con toponimo e anno (*Varsavia 1939* e *Varsavia 1944*), che nella fondamentale prefazione al *Ladro di ciliege* Fortini associa proprio alle poesie della resistenza francese, che circolavano a Zurigo poligrafate e pseudonime: comparvero infatti sull'«Avvenire dei lavoratori», dove aveva già pubblicato qualche traduzione di Pierre Emmanuel e Paul Éluard, anonimi «e come fossero tradotti dal polacco». L'esperienza delle «traduzioni immaginarie», in cui «si manifesta ancor più chiaramente – anche se in forme paradossali – l'uso della traduzione come acquisizione di capitale simbolico»<sup>36</sup>, non è limitata a questo momento particolare, anzi «fu un rifugio o luogo di muta che ho visitato più volte»<sup>37</sup>. Tuttavia, vent'anni prima di *Traducendo Brecht* non c'è un singolo nome straniero che possa condensare tutti i significati dello scrivere poesia che sorge inevitabilmente con un leggere e un tradurre; ed è quindi necessario inventare un testo precedente, anonimo, corale, in grado di riprodurre in qualche modo il «mandato» che emerge da quella «folla agitata e depressa» degli internati di tutti i paesi.

Anche attraverso tutto questo nasce veramente il poeta Franco Fortini, l'autore di *Foglio di via*. Dopo il primo libro, dopo l'esperienza del «Politecnico», l'incontro diretto con Sartre e Simone de Beauvoir, la collaborazione con «Les temps modernes» e la più sistematica traduzione di Éluard, tuttavia, non avviene un'«interazione dialettica tra campo letterario e campo politico-intellettuale che renda vincenti queste disposizioni»<sup>38</sup>. Dal trionfo della Democrazia cristiana nel 1948 al 1956 Fortini pubblica molto su periodici, ma nessun nuovo libro. Nel campo poetico soltanto *plaqueette* e edizioni fuori commercio, fino al 1959 di *Poesia ed errore*, che chiude – esponendoli cronologicamente – gli esperimenti di una «crisi poetica». In mezzo aveva tentato il secondo libro, bloccato anche da un parere non favorevolissimo di Montale. Il titolo possibile di questo secondo

<sup>36</sup> Irene Fantappiè, *Cinque tesi sulla traduzione in Fortini. "Sélection" e "marquage" in "Il ladro di ciliege"*, in *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970*, cit., pp. 147-168, a p. 151.

<sup>37</sup> F. Fortini, *Il ladro di ciliege*, cit., p. v. Il punto più vistoso è forse rappresentato dalla coppia di poesie in cui l'espressione raggiunge il titolo: *Traduzione immaginaria e Altra traduzione immaginaria*, in Franco Fortini, *Versi primi e distanti 1937-1957*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1987, ora in Id., *Tutte le poesie*, cit., pp. 773-774.

<sup>38</sup> D. Dalmas, *La traiettoria di Franco Fortini nel campo letterario italiano (1945-1970)*, cit., p. 138.

libro<sup>39</sup> è *Fra due distanze*, che proviene da una poesia del 1949 dove ritornano modalità anaforiche già all'opera nella zona più «corale» di *Foglio di via*. Le quattro quartine iniziano tutte con le parole «a metà della strada»; ma qui non c'è nessun grido o coro, anzi non si arriva a nessun tipo di chiusura, nessuna dichiarazione; la costruzione sintattica rimane aperta e la poesia finisce con i puntini di sospensione, senza un verbo principale. Quindi la sua forma stessa indica una situazione non conclusa, incerta, sospesa.

L'autocomprensione più esplicita di questa situazione non la troviamo in un saggio o nella premessa a propri versi, ma nell'introduzione del 1954 alle *Poesie* di Éluard. Il discorso, infatti, ben lungi dall'essere soltanto una presentazione del poeta francese, si allarga alla concezione della traduzione in generale, e soprattutto alle condizioni di possibilità della poesia propria e dei suoi contemporanei italiani. Quindi in particolare le prime pagine, sulla poetica, sono un saggio importante per la sua «crisi poetica» degli anni Cinquanta: Fortini parla addirittura di «lirica agonia», non personale ma dovuta a una condizione generale, connessa ai tempi, al momento storico.

Eloquente l'inizio perentorio: «La poetica di Éluard non è la nostra. Questa affermazione preliminare dev'esser fatta e chiarita per comprendere i motivi della presente antologia. Che sono anche di liberazione da quella poetica». I principi poetici di Éluard, rifiutati, sono quelli dei movimenti dadaista e surrealista, la poesia come «strumento di conoscenza vitale»<sup>40</sup>, che dovrà diventare il linguaggio di tutti, secondo il vaticinio di Lautréamont. La poesia lavora «per portare alla luce la coscienza profonda degli uomini e quindi per ridurre le differenze che fra gli uomini esistono»; deve essere utile; come l'amore è un «concreto anticipo sulla rivoluzione»<sup>41</sup>. E di conseguenza, la poesia di Éluard afferma continuamente un modo di essere diretto, che «ignora la perifrasi e la mediazione, se non sono la perifrasi e la mediazione amorosa». La sua concezione della poesia non è quindi mutata ma è ancora lirica e simbolica: «una voce conti-

<sup>39</sup> Una importante interpretazione di questa «crisi» poetica è proposta da Bonavita, *L'anima e la storia*, cit., che ha studiato un dattiloscritto conservato alla Fondazione Mondadori; cfr. l'apparato di rimandi tra i testi editi e quelli solo progettati, curato da Thomas Mazzucco, ivi, pp. 355-377.

<sup>40</sup> Franco Fortini, *Introduzione*, in Paul Éluard, *Poesie*, Einaudi, Torino 1954, p. XII.

<sup>41</sup> Ivi, p. XII.

nua dell'individuo che può bensì diventar voce di tutti (*un cri dont le mien soit l'écho*); ma che non diviene mai epica o drammatica, non si scinde mai in più voci, in distinti personaggi»<sup>42</sup>.

Nel corso degli anni Cinquanta, Fortini si colloca decisamente in una posizione di doppio rifiuto, che non gli permette di riconoscere il proprio percorso poetico nelle correnti principali che individua intorno a sé; e che lo spinge a porre la raccolta inedita sotto quel marchio *Fra due distanze* che indica simbolicamente la condizione di trovarsi a metà della strada, di non affermare né questo né quello. Dalle premesse di poetica di Éluard, a suo modo di vedere, non sono usciti né coloro che «hanno operato sulla linea d'una poesia rigorosamente stretta alla voce della solitudine individuale», ma nemmeno «coloro che della poesia impegnata hanno sfruttato il lato più caduco, cioè l'immediatezza e la mitologia del collettivo»<sup>43</sup>. La situazione generale gli appare quindi quella di una «lirica agonia», senza soluzioni apparenti.

Dodici anni più tardi, una edizione rivista contiene anche una nuova *Nota*, che si conclude con un rapido confronto con Brecht, ma soprattutto con una definizione conclusiva sulla figura di Éluard che si può anche leggere come una sorta di autoritratto della propria figura poetica negli anni Cinquanta, disegnato dal punto di vista di una crisi – almeno in parte – superata: «La sua età ha dato poeti maggiori di lui ma nessuno ha fatto sentire in modo così straziante, insieme alla gioia possibile e promessa, la “critica della poesia”, ossia la negazione di quella gioia, le sue “ali strappate”»<sup>44</sup>.

Il periodo della personale (e ai suoi occhi collettiva) “crisi poetica” era stato infatti anche quello del massimo impegno nelle traduzioni,

<sup>42</sup> Ivi, p. xiv. Cfr. Franco Fortini, *A proposito delle Rime di Dante. Come leggere i classici?*, «Il Politecnico», 31-32, luglio-agosto 1946, pp. 54-58; poi in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2003, pp. 1247-1259. Già nel 1946 (anticipando in qualche modo il fenomeno studiato poi da Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999) Fortini prendeva le distanze dalle *Rime* di Dante come forma di distacco dalla generazione precedente «col suo sogno di Sant'Orsola, candidissimo, di poesia verticale»; puntando tutto sulla *Commedia* e sulla sua drammaticità, ossia l'«aprirsi di una voce in più voci, dialogo, obbiettivazione: teatro».

<sup>43</sup> F. Fortini, *Introduzione*, cit., pp. xiv-xv.

<sup>44</sup> Franco Fortini, *Nota per l'edizione 1966*, in Paul Éluard, *Poesie. Con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*, Einaudi, Torino 1966, p. viii.

con un'accumulazione di capitale simbolico ragguardevole. L'attività è molto intensa tra la fine degli anni Quaranta e tutti gli anni Cinquanta: oltre ai nomi già fatti, vanno ricordati Döblin, Gide, Proust, Weil, un primo Goethe, Queneau. In questi anni si colloca anche l'unico momento in cui Fortini è con regolarità critico di una letteratura (o meglio: di un'intera cultura) straniera<sup>45</sup>. Anche grazie a queste attività, a partire almeno dal 1963, emerge in modo più vistoso tutto il laboratorio intellettuale che era stato attivo nella fase precedente. I grandi cambiamenti del quadro sociale e politico si rifrangono nel campo letterario. Nel settore ristretto della poesia il mutamento negli anni Sessanta rompe – dice Enrico Testa – il «quadro del Novecento, tutto giocato, sino alla svolta degli anni Sessanta, in chiave lirica e modernistica»<sup>46</sup>.

Fortini raggiunge ora un picco di visibilità, evidente nelle edizioni di libri importanti: per la poesia, *Una volta per sempre*, nel 1963, nella collana poetica più consacrante, lo «Specchio» di Mondadori, che diventa il suo editore per la poesia per oltre un decennio; nello «Specchio» uscirà anche il successivo libro poetico, *Questo muro* (1973), oltre al rifacimento di *Poesia e errore* (1969); e negli Oscar una scelta curata da Mengaldo.

Tra i poeti stranieri, come già sappiamo, il contributo più importante per questa svolta è l'incontro con Brecht, che ha un primo apice nell'antologia delle *Poesie e canzoni* (1959)<sup>47</sup>, ma che era iniziato

<sup>45</sup> Faccio riferimento alla serie *Le lettere francesi*, pubblicata sul «Contemporaneo» nel 1954-1955, coi seguenti sottotitoli: *Il cocktail e la spada* (3 luglio 1954), *La Germania a Parigi* (24 luglio 1954), *Les Temps Modernes* (21 agosto 1954), «*Cahiers*» dall'Italia (11 settembre 1954), *Il dialogo marxista*, (2 ottobre 1954), *L'abito fa il monaco* (9 ottobre 1954), *Proust contro Sainte-Beuve* (23 ottobre 1954), *Giustizia e peccato* (27 novembre 1954), *L'ultimo "Goncourt"* (18 dicembre 1954), *I falsificatori di Rimbaud* (22 gennaio 1955), *Motivi diversi e ricorrenti* (12 febbraio 1955), *Le parole dei poeti* (30 aprile 1955), *Libri di massa* (28 maggio 1955), *Guida d'Italia* (30 luglio 1955), *La sinistra di Mascolo* (6 agosto 1955); a cui vanno aggiunti, negli stessi mesi, la recensione a *Degré zéro de l'écriture* di Roland Barthes (*Scrittori e "scripteurs"*, «Lo Spettatore Italiano», a. VII, 6 giugno 1954, pp. 297-299), *Il disgelo dei mandarini*, su Simone de Beauvoir e Dionys Mascolo («Notiziario Einaudi», VI, 5, maggio 1955), e *Poesia e amore in Éluard* («Notiziario Einaudi», VI, 10, ottobre 1955).

<sup>46</sup> *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Einaudi, Torino 2005, p. XIV.

<sup>47</sup> Bertolt Brecht, *Poesie e canzoni*, cit. Anche per questo passaggio, è importante Bonavita, *L'anima e la storia*, cit. Sul rapporto col poeta tedesco, cfr. anche Bertolt Brecht / Franco Fortini. *Franco Fortini traduttore di Bertolt Brecht. Atti del seminario*, Milano,

prima, all'interno del più generale lavoro di traduzione dal tedesco che conduceva insieme alla moglie Ruth Leiser, conosciuta durante il fecondo (anche da questo punto di vista) periodo svizzero.

Conta, sicuramente, un'interferenza tra le attività di traduzione e di scrittura propria, ma, soprattutto grazie al "suo" Brecht, Fortini si crea uno spazio nel campo poetico italiano, che come disse Raboni rappresentava un'apertura «a un modo di fare poesia e di essere poeti a cui, in qualche modo, eravamo impreparati»<sup>48</sup>. Per questo, la fase centrale di esposizione massima dell'«allegorizzazione di sé» (per citare ancora Raboni) permette la più vistosa emersione del leggere e scrivere come argomento di poesia, di cui ho parlato prima.

La nuova posizione, poi, trascina con sé anche l'esigenza di una complessiva ristrutturazione del proprio percorso precedente: nel 1967 Fortini ripropone il suo esordio, con una seconda edizione, ritoccata, di *Foglio di via*, e soprattutto, nel 1969, trasforma notevolmente, in dialettica con Vittorio Sereni e con Marco Forti, *Poesia e errore*, finché nel 1978 sigillerà la revisione globale della propria traiettoria poetica con un volume complessivo, stampato da Einaudi, che non a caso riprenderà il titolo della svolta, *Una volta per sempre*.

Sicuramente, come ha ben messo in luce Lenzini, Brecht non rappresenta soltanto una "fase": i primi contatti sono percepibili già in *Foglio di via*, tracce più eloquenti si ritrovano in *Poesia ed errore* e alcuni dei risultati maggiori dell'originale interpretazione fortiniana della lezione di Brecht si avranno ancora oltre (in *Questo muro*)<sup>49</sup>. Il punto è che intorno alla metà degli anni Sessanta Brecht ha questo ruolo di apriscatole fondamentale, al punto da "funzionare" anche per tradurre poeti diversi, come Hans Magnus Enzensberger: Fortini può compiere sulla sua poesia un *marquage* e rendere «i suoi versi ben più lapidari, assertivi e ritmicamente più irregolari»<sup>50</sup>.

libreria Claudiana, 26 settembre 1996, interventi di Cesare Cases, Mavi De Filippis, Roberto Fertonani, Giovanni Raboni, Centro studi Franco Fortini, Siena 1998.

<sup>48</sup> Giovanni Raboni, in *Bertolt Brecht / Franco Fortini*, cit., p. 42.

<sup>49</sup> Cfr. L. Lenzini, *Traducendo Brecht*, cit.

<sup>50</sup> Irene Fantappiè, *Cinque tesi sulla traduzione in Fortini*, cit., p. 159. Il riferimento all'operazione di *marquage* è a Pierre Bourdieu, *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, «Actes de la recherche en sciences sociales», 145, 2002, pp. 3-8. La traduzione di Enzensberger esce quasi in contemporanea con *Una volta per sempre* (1963): Hans Magnus Enzensberger, *Poesie per chi non legge poesia. Trenta poesie*, traduzione di Franco Fortini e Ruth Leiser, Feltrinelli, Milano 1964.

Un simile sommovimento complessivo può essere registrato dopo il grande lavoro di traduzione del *Faust*, la «fatica di ogni giorno sul verso di Goethe»<sup>51</sup>. Tornato a Einaudi negli anni Ottanta, Fortini può ora siglare una lunga attività di lettura della poesia straniera (e di scrittura che nasce da quella scrittura) nel 1982, con la partitura «ricca e movimentata»<sup>52</sup> del *Ladro di ciliege*: titolo ripreso da Brecht, cui viene data anche una chiave di immagine del tradurre; ma libro firmato a proprio nome, facendo entrare a pieno titolo la traduzione nella propria opera poetica. In una conferenza del dicembre 1984 può arrivare tranquillamente a sostenere di non conoscere perfettamente il tedesco, da cui pure ha tradotto così tanto: «faccio parte della numerosa schiera di traduttori muti, come diceva Vittorini, quelli che non sono in condizione di articolare forse nemmeno la più semplice frase nella lingua dalla quale pretendono di tradurre, ma che hanno la pretesa o la speranza di conoscere sufficientemente quella che si vuol chiamare la lingua d'arrivo, in questo caso l'italiano. Infatti a chi mi chiede se conosco il tedesco io rispondo: "Conosco l'italiano". Che non è assolutamente sufficiente – lo so benissimo – ma che è assolutamente necessario»<sup>53</sup>.

Nello stesso 1984 era uscito *Paesaggio con serpente* dove un'intera sezione si chiama *Di seconda intenzione*; e contiene il secondo *Traducendo*, che non è più il contemporaneo Brecht, ma il distante Milton (*Lycidas* è una delle sue traduzioni più apprezzate)<sup>54</sup>; accanto a un *Monologo del Tasso a Sant'Anna*, a testi *Da Shakespeare*, a una *Nota su Poussin*.

<sup>51</sup> F. Fortini, *Il ladro di ciliege*, cit., p. VIII.

<sup>52</sup> Giovanni Raboni, *Qualche ipotesi su Fortini traduttore di poesia*, «Allegoria», n.s., VIII, 21-22, 1996, pp. 174-177: 175.

<sup>53</sup> Franco Fortini, *Venture e sventure di un traduttore (Conferenza)*, trascrizione di Paola Colombo, riveduta e annotata dal Centro Studi Franco Fortini, «L'ospite ingrato. Annuario del Centro studi Franco Fortini», IV-V, 2001-2002, pp. 293-308. Cfr. Eva-Maria Thüne, *Un traduttore poco ortodosso. Fortini e la cultura tedesca*, «Allegoria», n.s., VIII, 21-22, 1996, pp. 178-195. E in particolare su Kafka: Ead., *Preciso, ordinato e rigorosamente classico. Kafka tradotto da Fortini*, «L'ospite ingrato. Annuario del Centro studi Franco Fortini», IV-V, 2001-2002, pp. 225-238.

<sup>54</sup> Cfr. in ultimo l'intervento al convegno *Fortini '17* (Padova, Palazzo Bo, 11-12 dicembre 2017, gli cui atti sono in corso di pubblicazione), di Pier Vincenzo Mengaldo, che già subito salutava la versione di *Lycidas* in una lettera-recensione il 20 febbraio 1982 (conservata all'Archivio del Centro Studi Fortini di Siena): «questa è per me una delle tue più belle traduzioni, e perciò una delle tue più grandi poesie. L'ispirazione ti ha perfettamente ricompensato ardimento e delicato lavoro».

*Traducendo Milton* è una di quelle enumerazioni senza verbo non infrequenti nella poesia di Fortini, una sintassi nominale fitta di oggetti (a partire dai suoi onnipresenti alberi), quasi senza punteggiatura (una sola virgola e i puntini finali in nove versi: tutto è gestito dagli endecasillabi “difficili”). L'allegorizzazione è ancora possibile ma ormai totalmente libera. L'io esibito del traduttore-scrittore di *Traducendo Brecht* è del tutto scomparso dalla vista; rimane soltanto il risultato, la conseguenza del rapporto con il poeta del passato: ed è uno schizzo a margine, appunto “facendo altro”, un frammento di quadro da antico maestro che ha un sussulto soltanto nell'ultimo verso, poi lasciato aperto con i puntini di sospensione.

Gli alberi i freddi fitti alberi grandi  
e anche arbusti ma tutti verdi bianchi  
con palme e frecce diramate e fili  
in vetta al bosco visi svelti gli alberi  
lieti di gelo e rotondi, guaine  
scuoiate di agro latte e le pasture  
dilatate di gràmini e scintille  
i rivi accesi di spade vivaci  
e la ventilazione delle cime...<sup>55</sup>

Ma volendo concludere toccando proprio la fine, l'ultimo libro di poesia, nel posto più visibile, sulla pagina-copertina di *Composita solvantur*, ritroveremo ancora per l'ultima volta l'immagine dell'«ostinato che a notte annera carte», il poeta che scrive dello scrivere, mentre sente suoni da fuori:

Se volessi un'altra volta queste minime parole  
sulla carta allineare (sulla carta che non duole)  
il dolore che le ossa già comportano  
si farebbe troppo acuto, troppo simile all'acuto  
degli uccelli che al mattino tutto chiuso, tutto muto  
sull'altissima magnolia si contendono.  
Ecco scrivo, cari piccoli<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> Franco Fortini, *Traducendo Milton*, in Id., *Paesaggio con serpente*, cit., p. 81.

<sup>56</sup> Id., *Se volessi un'altra volta...*, in Id., *Composita solvantur*, Einaudi, Torino 1994, p. 61. La poesia ha posizione rilevata anche all'interno del volume dove è la penultima prima dell'appendice; subito prima del testamentario «E questo è il sonno...», l'“ultima” poesia che ricomincia dalla “prima” del primo libro.

L'ultimo *scrivere*, pur in mezzo ai dolori che assordano, è ancora una volta condotto con un orecchio alle voci di fuori, all'«écho lointain» d'una «meute» di uccelli che si avvicina alla desolata invocazione della forza inceneritrice del «Grande fosforo imperiale».

Ma la fine dell'ultimo libro, non a caso, è assegnata a una appendice di *light verses e imitazioni*: *Orazio al bordello basco*, *Da Hegel*, *Da Baudelaire*, *Da Brecht*, *Da Heaney*.

Così si chiude l'ultimo libro di poesia pubblicato da Fortini, con un estremo scrivere che nasce dal leggere (e dal tradurre).

Leggere poesia

## Fortini all'Einaudi

Riccardo Deiana

### *Introduzione*

In un'intervista del 10 dicembre del 1993 rilasciata per «Liberazione»<sup>1</sup>, Franco Fortini racconta sinteticamente a Marco Romani la storia del suo rapporto con l'Einaudi: quando cominciò e perché; quali sviluppi ebbe la sua collaborazione; ci spiega che nel '63 fu estromesso insieme ai colleghi Solmi e Panzieri; poi aggiunge che, nonostante tutto, è tornato volentieri da Einaudi come poeta; è tornato volentieri, specifica, non all'Einaudi ma alla “nuova Einaudi”, quella dei tascabili, quella che vede tra gli azionisti “nuovi” Silvio Berlusconi. Ma cosa significa quel “nonostante tutto”? Perché viene estromesso proprio nel '63? E ancora: dato il metodo-Einaudi – collegiale e dialettico – quale fu la reale natura della consulenza di Fortini? Quando in un'altra intervista – stavolta rilasciata a Paolo Di Stefano per il «Corriere della Sera» – Fortini parla di «un'identità quasi totale con lo Struzzo e le tendenze dei collaboratori»<sup>2</sup>, a cosa si riferisce?

L'obiettivo è di rispondere in modo analitico ed esaustivo a tutte queste domande, descrivendo puntualmente l'attività di Fortini all'Einaudi attraverso le parole degli stessi protagonisti: «È niente? È qualche cosa? / Una risposta [...] è dovuta»<sup>3</sup>.

L'intero intervento si basa sulla lettura dettagliata del fascicolo “Franco Fortini” conservato all'Archivio Einaudi, presso l'Archivio di Stato di Torino.

<sup>1</sup> Franco Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di Velio Abati, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 679.

<sup>2</sup> Ivi, p. 641.

<sup>3</sup> Franco Fortini, *Paesaggio con serpente*, Einaudi, Torino 1984.



# 1. Dal «Politecnico» alle dimissioni del 28 dicembre del 1963

Franco Fortini entra in contatto con l'Einaudi nel gennaio del '45 tramite Elio Vittorini. Grazie a Vittorini, assume prima l'incarico di redattore del «Politecnico» – che manterrà per i due anni di vita della rivista – poi pubblica *Foglio di via*. Il primo incontro tra Fortini e Vittorini avvenne nella sede della Bompiani in corso Porta Nuova a Milano nell'estate del '43, piena di fumo e macerie: «[...] proprio nei giorni di Badoglio; in uniforme da sottotenente di fanteria mi recai nella sede, sconvolta dalle bombe, della casa editrice Bompiani [...]»<sup>4</sup>. In quell'estate, inoltre, Vittorini, che era appena uscito dal carcere di San Vittore, gli parla di una rivista che aveva in mente: «Era il primo germe di “Politecnico”. Dovevano passare quei venti mesi e dovevamo venire all'estate del '45, perché incontrassi di nuovo Vittorini»<sup>5</sup>. E quel momento arrivò: «In agosto avevo finito di ricopiare le mie poesie [...], gliele portai da leggere e lui mi disse, “Faccio un settimanale, se vuoi venire, vieni”»<sup>6</sup>. Vittorini arruola Fortini e, contemporaneamente, ne consegna i versi a Einaudi: «Nei miei confronti Vittorini è stato quello che è stato per moltissimi altri; ha aiutato la mia nascita d'autore [...]»<sup>7</sup>. Fortini diventa politecnico e lavora in modo così appassionato che Marida Tancredi ha addirittura sostenuto che all'interno della redazione esistesse una vera e propria “linea Fortini”: più aperta al confronto, sostenitrice della trasparenza della gestione, e fiduciosa, inoltre, negli addetti ai lavori, accademici e studiosi, che invece Vittorini tendeva a osteggiare<sup>8</sup>.

Grazie a Vittorini, quindi, Fortini stringe i primi contatti con l'Einaudi. Infatti, già nel luglio del '46, quando si è ormai deciso di pubblicare *Foglio di via* e il «Politecnico» è diventato mensile, riceve da Felice Balbo la seguente richiesta: «Caro Fortini ti mando queste poesie pregandoti di darci un'occhiata e vedere se qualcuna potrebbe andare bene per “Politecnico”. Personalmente ritengo di no»<sup>9</sup>. Pur-

<sup>4</sup> F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto*, cit., p. 163.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto*, cit., p. 164.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>8</sup> Cfr. Marida Tancredi, *Il «Politecnico» di Fortini*, «Ideologie», 7, 1969, pp. 17-30.

<sup>9</sup> Archivio di Stato di Torino, Archivio Einaudi – nel seguito AE –, «Corrispondenza Autori e Collaboratori Italiani», cartella 83, fascicoli 1263.1 e 1263.2, “Franco Fortini”, f. 14. Dall'Archivio Einaudi provengono non solo le lettere che riguardano Fortini, ma anche

troppo non sappiamo né di chi fossero le poesie, né che cosa ne venne fatto, ma stanno senz'altro a segnalare che un processo di collaborazione tra l'Einaudi e Fortini è ormai avviato.

## 1.1. Fortini autore, traduttore, promotore e giudice Einaudi

### 1.1.1. L'autore: da “Foglio di via” a “Asia maggiore”

Le bozze di *Foglio di via* arrivano in casa editrice il 9 gennaio del '45, ma vedranno la luce soltanto nel maggio del '46. Nel settembre dello stesso anno Fortini lamenta che l'opera è «passata inosservata» e accusa Einaudi di avere un servizio stampa pigrissimo e una notevole incapacità distributiva, aggiungendo, nella stessa lettera, che per diffondere meglio l'opera, se fosse stato necessario, avrebbe perfino tagliato i suoi guadagni; e allega una lista di nomi a cui inviarla (Pancrazi, Alvaro, Debenedetti, Soldati, Falqui e Contini).

Si sollevano subito due domande: perché pubblicare Fortini? E perché quel ritardo e quella trascuratezza? Per rispondere occorre aprire una parentesi sulle dinamiche editoriali del tempo.

La collana «Poeti» apre nel '39 con *Le occasioni* di Montale, e procede fin da subito a singhiozzi: sia a causa di un rallentamento profondo dell'attività editoriale dovuto alla guerra, sia perché gli occhi di Einaudi sono da sempre puntati di più sulla saggistica; inoltre, la collana non ha una politica chiara. Non si può ricostruire qui l'intera vicenda<sup>10</sup>. Basti sapere che l'ultimo titolo pubblicato prima di *Foglio*

quella di Pavese a Nelo Risi (cartella 175, fasc. 2587) e di Giulio Einaudi a Carlo Muscetta (cartella 141, fasc. 2134). Ogni citazione che riguarda Fortini è attinta da questa sede; ogni caso contrario viene segnalato in nota.

<sup>10</sup> La collana «Poeti», dopo l'esordio del 1939, resta in quiescenza fino al 1942, l'anno in cui escono le *Poesie* di Rilke nella traduzione di Pintor. L'interruzione non è dovuta solamente alla guerra, ma, da un lato, a un'assenza di organizzazione interna, dall'altro, a una generica cautela, espressa in due accezioni: nel cosiddetto “moralismo” di Leone Ginzburg (quando, per esempio, consiglia a Pintor di rivedere la traduzione di Rilke, perché «crede non si sia impegnato abbastanza»); e nella logica che negli anni successivi Einaudi definisce del «pezzo per pezzo», intendendo con essa una «ricerca più paziente e curata di quei volumi che solo possono, pezzo per pezzo, costruire un titolo di vanto per la Casa editrice, e rinnovarne con fresco apporto culturale, i vecchi trionfi. Rallentare l'afflusso di proposte non vagliate interamente [...]». Cfr. Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 106 e 143. Nel

di via è *Il canzoniere* di Saba, nel '45; e che ancora prima, nel '44, c'è un vuoto pneumatico. Per *Il canzoniere* ci furono molti avversari, tra cui Pavese e Pintor, ma alla fine ebbe la meglio la cordata tradizionalista di Einaudi e Muscetta. Pintor e Pavese si opposero perché volevano orientare in senso post-bellico la collana e lasciarsi alle spalle il passato, ovvero Montale e l'ermetismo. Varie sono le prove a sostegno di questa impostazione: nel '47, per esempio, Pavese esclude sia Nelo Risi – proprio perché troppo montaliano<sup>11</sup> – sia Govoni – un poeta di un'epoca sentita ormai come lontana<sup>12</sup>. Secondo la “lista” dell'aprile del '43<sup>13</sup> di Pavese-Pintor, la collana avrebbe dovuto dare spazio a una poesia diversa, rappresentata, in ordine di importanza, da Sinisgalli, Penna e Saba, e lasciare fuori Grande, Vigolo, Betocchi, Luzi, Sereni e Dal Fabbro. Come si vede, l'ultimo della triade, cioè Saba, alla fine viene pubblicato per primo; gli altri invece spariscono nel limbo. Accontentati Muscetta e Einaudi, la fine del '45 sembra quindi essere fertile per attuare la trasformazione annunciata nel '43. È in questo momento che si fa avanti Vittorini – eletto ufficialmente consulente della collana insieme a Pavese<sup>14</sup> – con *Foglio di via*. Si ha così nei «Poeti» quello che si può definire il “biennio Fortini”: nel '46 esce l'opera prima, nel '47 la versione de *La poesia ininterrotta* di Éluard.

Come autore, Fortini non si arresta, e subito dopo *Foglio di via*, nell'estate del '46, comunica a Pavese che sta per terminare il «romanzo breve [...] *Giovanni e le mani*». Se ne discute, come è consuetudine, nel consiglio del “mercoledì”; soprattutto sul titolo: Calvino e Fortini preferiscono *Giovanni e le mani*, Einaudi e Vittorini *Agonia di Natale*<sup>15</sup>. Scrive Fortini a Calvino il 6 dicembre del '47:

1943, purtroppo, Pavese e Pintor non riescono a imporre il loro progetto di riforma, così la collana, prima al ritmo di un volume all'anno (dal 1945 al 1947), poi secondo l'occasione, ospiterà Saba, Fortini, Éluard, nel '51 *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, nel '52 le *Poesie* di Neruda tradotte da Quasimodo e, infine, ben otto anni dopo il precedente, nel 1960, l'ultimo titolo di chiusura: *O grillo cantadò* di Edoardo Firpo.

<sup>11</sup> AE, fasc. “Nelo Risi”.

<sup>12</sup> «Govoni [...] fallo fuori» (Cesare Pavese, *Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940-1950*, a cura di Silvia Savioli, con introduzione di Franco Contorbis, Einaudi, Torino 2008, p. 294).

<sup>13</sup> Ivi, p. 113.

<sup>14</sup> *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, a cura di Tommaso Munari, Einaudi, Torino 2011, p. 47.

<sup>15</sup> Giova sottolineare che anche il secondo titolo è di Fortini, come il f. 47 indirizzato a Pavese del dicembre del '47 sta a dimostrare.

«[...] che il primo titolo fosse migliore del secondo ne sono convinto quanto te, ma le volontà non formulate della casa Einaudi mi spaventano peggio che una legge di demonio. Lascio comunque volontà di fare quel che vogliano. Ho scritto a Pavese che se vogliono togliere 3 o 4 capitoli o invertirne l'ordine facciano pure». Se dal canto dell'opera concede piena libertà agli editor, dal canto della pubblicizzazione e del paratesto interviene con decisione. Infatti, per evitare al suo romanzo la stessa eco sorda di *Foglio di via*, scrive a Pavese che vorrebbe occuparsi personalmente del servizio stampa; poi esprime il desiderio di volere una copertina di suo gusto<sup>16</sup> e una fascetta con su scritto «Per chi si crede malato – per chi si crede guarito» – scartata però da Calvino il 10 dicembre del '47 perché «un po' farmaceutica». Ma, come gli riferisce Pavese il 15 settembre del '47, «[...] sulla veste tipografica e sul servizio-stampa, credo che urterai nella gelosia di Einaudi che in questi due campi vuole muoversi con la massima libertà». Fortini, quindi, non riesce ad imporsi, anche se la sua previsione si rivelerà esatta, perché, come egli stesso racconta in un'intervista del '78 rilasciata a Alfredo Barberis, il libro «passò inosservato»: «Allora per una serie di motivi, non ultimo il fatto che comparve nel pieno della campagna elettorale, la famosa campagna elettorale che portò al 18 aprile del '48, passò quasi inosservato, salvo qualche giudizio interessante di Cecchi, di Pampaloni e di pochi altri»; e aggiunge: «Direi che l'uscita di quel libro mi decise a non tentare più la prosa»<sup>17</sup>. L'affermazione conclusiva non è solo interessante, ma realistica. Infatti nell'estate del '48, Fortini fa tre proposte a Giulio Einaudi: un saggio che «insieme a certe cose di Politecnico fa un libro di saggi letterari»; una nuova «plaquette di versi»; e, in ultimo, «un libro (romanzo) con trama e storia, che dovrebbe fare bum». Di quest'ultimo, in effetti, coerentemente con quanto dichiarato a Barberis, non sappiamo nulla – a meno che non si trattasse de *La cena delle ceneri* o de *L'interdetto*. Dei saggi si dirà più avanti. Per quanto riguarda la plaquette, invece, si deve considerare quanto Natalia Ginzburg scrive a Fortini il 2 settembre del '49: «Le poesie, come supponevo, Einaudi non ha tanta voglia di pubblicarle, per ora. [...] Invece a una raccolta di tuoi saggi è schiettamente favorevole». La

<sup>16</sup> «Ho in testa un dettaglio in rosso su bianco o bianco su rosso di un legno della Grande Apocalisse di Dürer».

<sup>17</sup> F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto*, cit., p. 239.

risposta negativa deriva dal fatto che la collana «Poeti» versava in uno stato di completa atrofizzazione. Soltanto nel novembre del '49 il consiglio torna a discuterne, concludendo di affidare il timone della poesia a Muscetta, che accetta, ma non entusiasticamente, come dichiara nella lettera a Einaudi del 17 novembre del '49, dove l'incarico è definito un: «[...] rivoltante compito che mi farà bestemmia almeno due volte al giorno». E in effetti, pur prendendo accordi con Scottellaro, Penna, Bassani e Noventa, alla fine Muscetta non concretizza nulla. Nel giro di poco tempo la sua impresa fallisce, risucchiando tutto, compresa la plaquette di Fortini, su cui Muscetta stesso il 15 dicembre del '50 dichiara: «Nel tuo manoscritto mi pare che ci siano molte cose nuove e un reale progresso rispetto a *Foglio di via*. Perciò sarei favorevole alla pubblicazione del tuo libro. Ma la collana è ancora in alto mare e non si è deciso nulla». Fortini nel gennaio del '51, dopo aver appreso da Vittorini l'intenzione da parte del consiglio di rivitalizzare la vecchia «Poeti», ci riprova, ma anche stavolta senza successo: «[...] mi rincresce molto – gli confiderà Natalia – ma temo che quanto alle poesie non se ne faccia niente, per ora. Einaudi ha sospeso la collana [...]».

Fortini non è tipo da arrendersi: alla fine del '51, infatti, scrive a Calvino che sta per cominciare un «grosso saggio su Pavese»; il 30 marzo del '54 fa cenno a Foà di altro materiale: «[...] un libro di saggi, parte editi e parte inediti, o editi rifatti, sui problemi di metodo letterario (come tre lunghi saggi pubblicati su “Comunità”, *Critica come servizio*, *Biblioteca immaginaria*, ecc.) [...]», un anticipo, quindi, di quello che sarà *Dieci inverni*, fatto con Feltrinelli. E il 12 marzo del '56 firma il contratto per *Asia maggiore*, che uscirà lo stesso anno.

Se con la plaquette di versi fa un buco nell'acqua, anche con i saggi, nonostante lo schietto interesse dimostrato dall'editore, non ha gioco facile: dall'ultimo accordo con Einaudi del 2 settembre del '49 passano infatti sei anni. Sarà Foà, nel settembre del '57, a sollecitare l'invio del contratto per i *Saggi sulla poesia italiana contemporanea*, che viene siglato solo il 22 ottobre del '57. Ma passano ancora due anni e la pubblicazione non arriva. Fin quando nel maggio del '59 Fortini domanda: «[...] che ne è [...] del mio libro sulla poesia», e chiede informazioni sul suo «[...] piano per un tutto Manzoni» dato a Renato Solmi. Ma né di Manzoni né dei *Saggi* si sentirà più discutere.

L'ultima proposta in veste di autore, prima delle dimissioni del '63, risale al 15 gennaio del '60, quando riferisce a Giulio Einaudi di un suo «[...] progetto di un volume [...] che sia un'antologia di memorie, ricordi, autobiografie di populistici, nichilisti, terroristi, agenti segreti russi [...]». Anche di quest'opera, però, si perde la traccia.

### 1.1.2. *Il traduttore: da Camus a Musil*

Il primo riferimento a una traduzione di Fortini risale all'estate del '46 e riguarda lo *Straniero* di Camus. Fortini in quell'occasione si rivolge incollerito a Pavese perché scopre che «[...] Bompiani aveva i diritti» sull'opera «e Einaudi no»; una svista imperdonabile per Fortini, che esige di venire pagato lo stesso. Nella medesima lettera, accenna anche alle versioni della *Poesia ininterrotta* di Éluard e del *Viaggio al Congo* di Gide. Nel settembre dello stesso anno, restando alla letteratura francese, Natalia Ginzburg gli commissiona una prova di traduzione de *Le paysan de Paris* di Aragon – che però viene derubricata.

Se di solito è la casa editrice a offrire dei lavori a Fortini, non di rado accade il contrario. Così avviene, per esempio, nell'aprile del '48, quando Fortini presenta a Einaudi due proposte: la prima è la traduzione di *Un barbare en Asia* di Michaux che «Elio mi dice che dovete tradurre [...] che ho letto, che ho, che è bello e divertente, di bizzarra scrittura, ma leggibilissimo. [...] Se mi fate il contratto te lo posso tradurre anche alla svelta. Considera però che ha una sintassi rebus e che insomma è prosa poetica surrealista: questo, dico, per i quattrini»; la seconda riguarda l'*Antologia dei sette poeti francesi* cui sta lavorando con Nelo Risi: «Intanto sto facendo traduzioni da quei poeti francesi. Fissati in: Frénaud, Queneau, Char, Prévert, Guillevic, Michaux, Tardieu [...]».

Venuto il momento di aprire il catalogo alla cultura tedesca<sup>18</sup>, non solo letteraria, l'Einaudi pensa immediatamente di cooptare For-

<sup>18</sup> Interessante quanto ha scritto Fabrizio Cambi nel 2015 in occasione della *Sommerschule* “*The Challenges of Transformation in Europa*”: «Va da sé che le modalità di un transfer culturale nelle relazioni fra letterature di paesi diversi si attuano tramite la comunicazione, in questo caso editoriale, e per quanto riguarda l'Italia l'ingresso di una nuova generazione di editori, in particolare Einaudi e Feltrinelli che si affiancano con nuovi progetti alle tradizionali Mondadori e Bompiani determinando concorrenza e un fecondo allarga-

тини. Così Pavese, l'8 ottobre del '47, gli chiede «Tu sai mica il tedesco?», cui risponde «Io, solo un poco, ma mia moglie, come sai, ha il tedesco come lingua madre [...]». Dopo questo scambio, l'Einaudi comincia a inviare ai coniugi Fortini un numero cospicuo di testi, alcuni da tradurre, altri da valutare. Al primo gruppo, appartiene, per esempio, *Addio al Reno* di Alfred Döblin, pubblicato nel '49, su cui, prima di decidere se confermarlo o meno, il consiglio chiede una scheda di lettura, che Fortini puntualmente consegna convincendo tutti: «[...] Vi sono dei passaggi molto belli, specie di piccole narrazioni incluse nella grande; e si tratta infine di un "esame di coscienza" narrativo [...]». Il libro, sia per la velocità stilistica sia per l'argomento, sia per la notorietà dell'autore ha tutti i requisiti per costruire un successo importante. Se ne consiglia senz'altro la traduzione. Il suo posto è accanto a *Morte nel pomeriggio* dei «Saggi». Oltre a Döblin, Fortini si dedica, a partire dal settembre del '50, a tradurre *Madre Coraggio* e *Santa Giovanna dei macelli* di Brecht, che usciranno l'anno successivo. Riceve inoltre da Natalia Ginzburg due offerte proustiane: nell'ottobre del '50 l'*Albertina scomparsa* e nell'ottobre del '52 il *Jean Santeuil*. Nel giugno del '51, stavolta da parte di Foà, invece, gli viene proposta la traduzione di «50 pagine di un romanzo incompiuto di Musil (*Der Mann ohne Eigenschaften*)», a cui risponde affermativamente – ma anche questo scomparirà presto dai programmi editoriali. Come si può notare, Fortini privilegia soprattutto opere francesi e, grazie al sodalizio con la moglie Ruth Leiser, tedesche.

Un caso interessante riguarda le poesie di Villon, perché fa luce su due aspetti: da una parte sul modo di selezionare i traduttori da parte della casa editrice; dall'altra su come Fortini elaborasse prima di ogni traduzione una riflessione sul metodo da adottare per affrontare quell'opera e quell'autore. Il 28 gennaio del '49 Fortini invia a Torino il saggio di traduzione da Villon, per il quale, si scopre nella lettera del 18 dicembre del '51, è in competizione con un altro candidato:

mento di scenari e proposte parallelamente a un impetuoso processo di denazionalizzazione della letteratura» (germanistica.net, <http://www.germanistica.net/2016/07/11/realismo-utopie-e-distopie-nel-transfer-letterario-dal-1945-a-oggi-fra-italia-e-paesi-di-lingua-tedesca/>). Cfr. anche *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer / Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer*, a cura di Irene Fantapì e Michele Sisto, Istituto italiano di Studi germanici, Roma 2013.

Agostino Richelmy. Ma Natalia Ginzburg sceglie senza remore Fortini, motivando che Richelmy «è un uomo che tende all'avvilimento» e non sopporterebbe di essere in gara con altri: «lui non saprebbe riderci su e ci resterebbe male. È meglio dargli da fare un'altra cosa». Oltre a questo aspetto psicologico, Natalia Ginzburg, in realtà, propende per Fortini anche perché ha un'idea ben precisa di come affrontare e rendere la lingua di Villon:

[...] una traduzione “di testo a fronte” cioè ogni verso villoniano reso da una riga di “oratio soluta”, ma non senza un intento ritmico; nelle ballate, questo elemento ritmico può diventare più forte, fino a raggiungere una vera e propria costanza metrica. Ma non di più. Altrimenti bisognerebbe sopprimere il testo a fronte e tentare una “ricostruzione” al modo di Quasimodo. Lo ritengo avventura esibizionistica ed immorale.

Una strategia che, seppure ottima, non porterà comunque alla pubblicazione.

### 1.1.3. Giudice e promotore: il “saggio” Fortini

Fortini, oltre a tradurre, giudica i manoscritti che riceve in lettura dalla casa editrice e propone di continuo nuovi titoli e autori.

Valuta di tutto: romanzi, poesia e saggi di ogni genere; a volte inviando dei semplici e lapidari commenti, altre presentando delle impeccabili schede di lettura costruite secondo un'impostazione precisa<sup>19</sup>: contestualizzazione dell'opera e dell'autore; la corrispondenza con la politica editoriale e l'eventuale collana cui destinarla; la sua adattabilità al contesto culturale italiano. Così accade per esempio nel '47 per *Die Gesellschaft vom Dachboden* di Ernst Kreuder; o nel novembre del '52 per la biografia di Büchner del Mayer, per *La storia sociale dell'arte* di Arnold Hauser (uscita nel '64) e per *Das Gesamtwerk* di Wolfgang Borchert; o ancora nel '51 per *Dichtung e Abschied* di Johannes Robert Becher; o nel '53 per il Bertolt Brecht del *Dreigroschenroman*.

A questi esempi, se ne aggiunga un altro dell'aprile del '62, ancora più interessante, perché evidenzia come il ruolo di Fortini confluisse a

<sup>19</sup> Si veda Valentina Tinacci - Marianna Marrucci, *Meglio peccare fortiter. Poeti e versificatori, ritardatari e aggiornatissimi nei pareri di lettura di Franco Fortini*, Pacini, Ospedaletto (Pisa) 2013.

volte in quello dell'editore. È il caso dell'*Antologia di poesie di tutti i paesi* di Renato Poggioli, destinata, a detta dell'autore, a un pubblico giovane. L'antologia viene proposta nell'autunno del '60, ma non convince del tutto il consiglio e resta inevasa. Ed è proprio Fortini a ricevere l'incarico di scrivere a Poggioli le ragioni di tanta perplessità:

Vorremo pregarti di riconsiderare un po' i criteri di scelta e raggruppamento. [...] crediamo che sarebbe bene sfozzire un po' le poesie di tema desolato e depresso [...]. C'è poi, crediamo, un altro fatto che consiglia di ridurre la mole del lavoro: e cioè che, inevitabilmente, aumentando il numero dei testi e degli autori aumenta la tendenza delle traduzioni a mostrarsi per quello che sono e cioè tutte della stessa mano e mente. Quale che sia la tua eccezionale capacità di traduttore non è possibile che tanta diversità di voci non subisca una qualche "omogeneizzazione". Ci chiediamo anche se non sarebbe possibile, tra i testi considerati, rivolgersi maggiormente a quei testi poetici di forma più distesa – brevi poemetti o ballate [...].

In una riunione precedente del 23 novembre del '60, Fortini, come capita di leggere spesso nelle trascrizioni delle riunioni, è molto più beffardo e netto: «Sono contrarissimo. Io non credo alle poesie per ragazzi»<sup>20</sup>. Un'idea, questa, su cui Fortini è inamovibile e coerente, infatti, prima di Poggioli, metterà in ombra una proposta analoga di Valerio Volpini, ritenendo che, con un tono tra l'ironico e l'accademico parnassiano: «Io credo che le poesie moderne, dopo Pascoli, siano un disastro per i bambini. Le cose per i bambini sono Pindemonte e Foscolo»<sup>21</sup>. Poggioli non accetta le critiche e ritira l'offerta. Per tutto il '62 Fortini *giudica e manda*: boccia MacLeish (*Poetry and Experience*), la traduzione da Villon di Amedeo Giacomini (raccomandato da Pasolini) e *Musical Instruments* di Anthony Baines caldeggiato da Mila; promuove, seppure con delle riserve, Blanchot (*L'espace littéraire* e *Le livre à venir*) e giudica «perfetto» *La invención de Morel* di Adolfo Bioy Casares.

È evidente che a Torino i giudizi di Fortini hanno un peso notevole. Non a caso nel maggio del '55 Einaudi, dopo aver vagliato l'ipotesi di anettere forze nuove nel comitato dei "saggi", preferirà Fortini a Muscetta (che, al contrario, non lo tollera<sup>22</sup>): «Pensavo che

<sup>20</sup> *I verbali del mercoledì*, cit., p. 442.

<sup>21</sup> Ivi, p. 465.

<sup>22</sup> L'antipatia di Muscetta nei confronti di Fortini ha radici ideologiche, ed è ben espressa nell'articolo pubblicato in «Società», XI, 1, 1955, p. 194: «Mentre nella società

tutto potesse essere appianato – scrive Einaudi a Muscetta – ma vedo che tu ti dichiari "irrimovibile" su un punto (quello dell'ammissione di Fortini nel comitato dei "saggi") [...]. [...] la sua immissione in un vasto comitato come quello dei "saggi" è riconosciuta da tutti noi come un fatto positivo per la collana»<sup>23</sup>. La figura di Fortini è sentita quindi come arricchente e non contrattabile.

In effetti, Fortini, oltre a giudicare con l'abilità che si è vista, è un instancabile promotore di idee e progetti. Dal canto strettamente letterario (nell'estate del '49 consegna con entusiasmo a Pavese l'opera *Chi va e chi resta* di Luciano Della Mea; suggerisce anche una traduzione di Schiller e il riassunto della *Recherche* «della moglie di Lelio Basso» dicendo a Foà che è una «cosa che, come saprai, manca assolutamente»; e ancora, i saggi di Lu Hsun, in cui crede moltissimo, e più avanti, nel febbraio del '60, raccomanda i versi di Michele Ranchetti); ma anche dal canto storico-economico (è il caso di Wilhelm Abusch, *Irrweg einer Nation*, sottoposto a Natalia Ginzburg nel marzo del '51 come «breve storia marxista della Germania [...]») e artistico (come *Speranze e timore per l'arte* di William Morris).

Ma la *vis* propositiva di Fortini non si ferma qui. Oltre ai libri e ai manoscritti, egli, di scuola vittoriniana – dove per "vittoriniano" si intende vitalismo intellettuale, impegno critico attivo e *engagement* sartriano – intavola anche dei periodici. Del primo di questi si ha notizia in una lettera del 10 marzo del '48 rivolta a Felice Balbo:

ti faccio una proposta che ti prego di tener molto riservata, premetto che Bo e Luzi sono d'accordo, di massima, che ne scrivo a Elio e a te. Noi cinque [...]: fare una cosa piccola piccola, modesta modesta, superba superba, da esordienti, da gente che ricomincia. Un foglietto di 8 pagine [...] da spedirsi gratis a mille persone sceltissime in Italia e fuori, ma persone che diano garanzia di leggere (studenti, gente di provincia, redattori di terze pagine, uomini politici minori, donne); severo, deciso, recensioni-lampo, articoli brevi, nessuna concessione... Una piccola cosa d'élite, di esempio, di buona volontà, nulla di pomposo, di definitivo, non un gruppo, ma un avvicinamento, apertura fra cristiani e non, fra marxisti e no, per tirarci fuori dalla merda imperante... [...].

socialista si lotta per affermare una visione scientifica del mondo, Franco Fortini vi cerca invece i rimasugli dell'irrazionalismo» come un «missionario infaticabile» della «religiosità e socialità comunitaria». Cfr. L. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 838.

<sup>23</sup> AE, fasc. "Carlo Muscetta".

Il progetto del secondo – proposto sempre a Balbo – è invece del maggio del '49: «[...] “Annuari” di tipo politico-culturale-letterario [...] una vera rivista alla Gramsci con collaboratori giovani [...] non far l'almanacco di Rinascita». Balbo fa naufragare entrambe le iniziative, motivando che detestava dai tempi di «Politecnico» il modo di agire sul piano culturale sia di Fortini che di Vittorini<sup>24</sup>. Ma ciò che qui interessa evidenziare è il dinamismo davvero fuori dalle righe di Fortini; lo stesso che nel '59 lo porterà a rivestire un nuovo incarico.

## 1.2. Fortini direttore: dal '59 alle prime dimissioni del '62

### 1.2.1. «Einaudi Scientifica»

L'origine della direzione della «Piccola Biblioteca Einaudi» si colloca temporalmente tra il '58 e il '59. In quel momento, all'Einaudi si matura l'esigenza di intervenire sulla serie “rossa” (quella scientifica) della «Piccola Biblioteca Scientifico-Letteraria» con lo scopo di formare un nuovo lettore. Contemporaneamente a questo dibattito, il 17 gennaio del '59, Fortini, scaduto il contratto alla Olivetti, si offre a Einaudi, che accetta di assumerlo, come testimonia la lettera del primo febbraio inviata a Foà: «[...] Ringrazia Giulio, ripenserò alla proposta, ne riparleremo e vedrò quando Olivetti avrà capito come mi cucina». A maggio Olivetti gli rinnova il contratto. A questo punto, Fortini, chiede a Einaudi una riduzione di un terzo del suo impegno; a meno che, aggiunge «[...] dati i vostri programmi, le cose nuove che vi proponete ecc., [...] l'occasione di una proposta diversa che, o rovesciasse il rapporto proporzionale proposto o sostituisse a quello, insieme alla responsabilità di una collezione o serie, una consulenza, per così dire, polivalente. In questo caso, potrei prender in considerazione di cominciare a lavorar subito, o quasi». Il motivo per cui l'incarico verrà affidato a Fortini sta nel fatto che, documentazione alla mano, all'inizio del '59, sollecitato precedentemente un

<sup>24</sup> Scrive Balbo a Fortini il 6 giugno del 1946: «[...] c'è ancora, troppo diffuso, quel senso di “clan”, di gruppo, di possessori della verità o di annunziatori profetici della nuova cultura. Uno dei motivi della ripugnanza [...] a scrivere su “Politecnico” è il sentire che per entrarvi bisogna aderire a una fede piuttosto che a un lavoro comune [...]».

suo parere, invia a Torino una bozza molto dettagliata del progetto della futura collana, con tanto di nome; in altre parole, Fortini ha le idee più chiare degli altri:

«Al di fuori di “La nuova scienza” (ma forse ha ragione chi dice che questo “nuova” è vecchio) io propongo: ES (Einaudi scientifico-storica)», e mostra la strategia a Bollati: «1) prendo contatto con l'Escarvit [...]; 2) Provvedo a risvegliar Folena (st. lingua italiana); 3) Fra i Que sais-je? penso che si debba fare in un unico volume i due volumetti del George [...]. Il Reale (“Storia della Svizzera”) proprio non lo pubblicherò [...]. C'è un'opera *The century of science* di F.S. Taylor (Heinemann), che trovo interessantissima [...]».

Inoltre, comunica che sta procedendo nella traduzione de *L'uomo fa il mondo* (che all'inizio Fortini intitola *L'uomo conquista il mondo*) di Forbes, cioè di quello che sarà il primo numero della sua direzione. Siamo agli albori, alla fase grezza, ma la strategia di Fortini è giusta, come dimostra l'eco lunga che avrà: gran parte dei titoli da lui scelti, infatti, entra in catalogo anche dopo – e nonostante – le sue dimissioni (come per esempio *Breve storia economica dell'Italia medievale* di Luzzatto e *Storia del socialismo italiano* di Arfé). Così, mentre traduce *Zazie nel metrò* di Queneau e *Il romanzo da tre soldi* di Brecht, il 31 ottobre del '59 firma per Einaudi anche il contratto per la direzione della «Pbe».

### 1.2.2. «Pbe» '60-'61 e dimissioni da direttore nel '62

Il 5 novembre del '59 Fortini scrive a Foà: «entrato in funzione, comunico che ho affidato per qualche traduzione di prova il “Romanzo del neutrone” a Giovanni Giudici [...]» (quel Giudici che poi scarterà a favore di Bianciardi), e procede con l'elenco dei testi che vorrebbe inserire in collana o far tradurre.

Oltre ai testi scientifico-divulgativi, una delle linee imposte da Fortini è la manualistica scolastica di nuova concezione. È qui che si colloca la vicenda Garboli. Il 23 novembre del '59 Fortini propone a Einaudi un manuale di storia della letteratura italiana di indubbia originalità, e argomenta:

[...] egli [Garboli] pensa di avere una visione complessiva della storia della espressione-comunicazione in lingua italiana (in luogo della vieta formula di

“storia letteraria”), che non sa quanto sia adattabile ai programmi e ai manuali. Insomma, riservandosi di pensarci su e di mandarmi tra 15/20 giorni uno schema-sommario, egli tende per ora a vedere da una parte un manuale vero e proprio, e dall'altra, dopo, una “storia” radicalmente “nuova”. [...] Personalmente credo che questa divergenza, di fatto, tenderà a comporsi e avremo così un'ottima “storia letteraria” manuale, nuova [...].

Ma a Torino si fanno orecchie da mercante, suscitando l'ira di Fortini che l'8 luglio del '60 comunica a Foà: «la faccenda Garboli sta diventando una farsa, e io son stufo di far col Garboli la figura dello stupido».

Sul fronte «Pbe» il ritmo aumenta. Nel dicembre del '59 si pensa a «una breve archeologia romana di B. Bandinelli» e a una «breve storia d'Italia di Candeloro»; all'apertura di un filone linguistico con Carla Schick, *La linguistique* di J. Perrot, *La sémantique* e *La stylistique* di P. Guiraud, raccomandati da Dolfini e Caretti. Si procede, ma nel marzo del '60 si crea una prima tensione.

Lucentini, portavoce del consiglio, scrive a Fortini che il programma da lui presentato per il '61 non convince<sup>25</sup>, e spiega che la casa editrice ne accetta senza problemi il carattere enciclopedico, ma rivedrebbe l'imitazione della collana divulgativa francese «Que sais-je». Quindi, per bilanciare – anzi, per ridimensionare – il suo potere, il consiglio decide di affiancargli un collaboratore: proprio Lucentini. Fortini insorge, perché non vuole essere trattato, scrive, «come l'ultimo degli sciocchi» e minaccia di abbandonare il campo, sostenendo che le accuse nei suoi confronti sono inconsistenti «perché una collezione divulgativa come la PBSL è sempre, in partenza, “enciclopedica”. Enciclopedia di fatto, non di principio [...]». E chiede che «dopo questo episodio mi siano chiaramente riconfermati, o negati, fiducia, termini, poteri e attribuzioni, definendo a scanso di equivoci futuri la mia posizione nei confronti dei redattori della Casa Editrice, e dei portavoce suoi nei confronti dello scrivente, portavoce di sé medesimo». Dopo questa diatriba, Einaudi gli rinnova la fiducia, ma non cederà sull'affiancamento di Lucentini. Il rapporto viene chiarito, ma la ferita resta aperta. Nonostante ciò, Fortini procede: nell'aprile del '60 sollecita l'invio del contratto al traduttore Carlo De Roberto per

<sup>25</sup> Cfr. L. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 880.

la *Storia del cinema* di Sadoul<sup>26</sup> e a giugno quello per Stefania Morganti traduttrice del *Manuale di preistoria* di Furon – usciti entrambi nello stesso anno; propone al consiglio, tramite Foà, la *Storia del nazismo* di Collotti e la *Storia della medicina* di Singer. È inarrestabile. Molti dei libri della direzione Fortini non si realizzeranno: come la *Storia dell'architettura* di Veronesi, i vari dizionari (quello di storia dell'arte di Peter Murray, o quelli retorico e atomico); o la *Storia del mondo antico* di Mazzarino, o *L'unità dell'universo* di Sciamia; altri, come anticipato, usciranno in seguito.

Il 7 marzo del '62 il consiglio, inoltre, gli affida l'incarico di preparare un piano sulla critica letteraria contemporanea, dandogli pieni poteri, a cominciare dalla possibilità di scegliere con chi collaborare<sup>27</sup>. Parallelamente, Fortini non si esime dal proporre (il 28 marzo del '62 suggerisce per la «Nuova collana dei poeti tradotti con testo a fronte» il poeta polacco Różewicz) e dal linciare: sebbene ne plauda la pregevole perizia tecnica, il 16 maggio dello stesso anno, per esempio, sconsiglia la pubblicazione delle poesie di Ripellino<sup>28</sup>. In quella stessa occasione, propone *Petite cosmogonie portative* di Queneau<sup>29</sup>, per la cui traduzione ha pensato a un lavoro di gruppo<sup>30</sup>, facendo i nomi di autori portanti della poesia sperimentale del tempo, come Sanguineti, Delfini e Leonetti<sup>31</sup>.

I lavori procedono, ma, dato che la ferita del marzo del '60 non viene ricucita del tutto, il 21 novembre del '62 Fortini rassegna le dimissioni.

### 1.3. “Bentornato alle consulenze”: Fortini consulente per un anno e riformatore dei «Supercoralli»

Libero dalla «Pbe», Fortini si concentra, sebbene solo per un anno, esclusivamente sulla consulenza letteraria. Lo testimonia una

<sup>26</sup> Uscirà con il titolo *Manuale del cinema* nel 1960.

<sup>27</sup> *I verbali del mercoledì*, cit., p. 557.

<sup>28</sup> Ivi, p. 604.

<sup>29</sup> Uscirà nei «Supercoralli» soltanto nel 1982, prefato e tradotto da Sergio Solmi, e seguito da *Piccola guida alla «Piccola cosmogonia portatile»* di Italo Calvino.

<sup>30</sup> Un'idea simile verrà proposta da Calvino nel dicembre del 1962 per la traduzione di Racine e Baudelaire. Cfr. *I verbali del mercoledì*, cit., p. 683.

<sup>31</sup> Ivi, p. 602.

lettera di Calvino del dicembre del '62: «Bentornato alle consulenze [...]. Ti mando subito anche un altro manoscritto di Mario Marri. È il diario di un giovane medico condotto e io lo trovo molto bello [...]». E via a seguire: il «dattiloscritto *Un cimitero di vivi* del signor Rino Icardi»; le traduzioni da Vasko Popa di Joyce Lussu e di De Michelis (delle quali dirà: «Le traduzioni di De Michelis di Sponde e di Keats sono mediocri: da respingere»<sup>32</sup>). Superata, quindi, la crisi del novembre del '62, il '63 sembra aprirsi per Fortini sotto i migliori auspici: sconsiglia, nel maggio del '63, la pubblicazione delle poesie di Federico Almansì, dicendo che «non ha natura di poeta, i suoi versi sono fragili. [...] degni più di commozione che di stampa»; e ribadisce l'importanza di un libro come *Semantics* di Ullmann.

Fortini agisce anche a livello editoriale: è colui infatti che nella riunione dell'8 maggio del '63 animerà la riforma dei «Supercoralli». Dato che la poesia italiana a cavallo dei due decenni '50 e '60 era orientata alla narrazione e al dramma, Fortini chiede che «in alcuni casi rari si potessero mettere nei “Coralli” alcune raccolte di poesie o poemetti narrativi stranieri o italiani (come il Pagliarani). Questo eviterebbe la responsabilità della collana di poesie» (in proposito, Fortini giustifica pienamente la scelta di Einaudi di abbandonare la vecchia «Poeti», espressione di un modo di fare poesia ormai superato). Ne segue un vero e proprio dibattito tra Bollati, Panzieri, Cases e Fortini, riportato nel verbale di riunione dell'8 maggio del '63: «FORTINI: [...] Oggi il vento gira verso un tipo di espressione che è in mezzo tra poesia e poemetto narrativo. Per questo sono meglio i “Coralli”. È la poesia centrifuga che va bene qui»<sup>33</sup>. L'iniziativa di Fortini viene approvata, ma al posto dei «Coralli» – che resta la collana principe della narrativa – si opta per i «Supercoralli», immaginati, fin dal '48, come «una grande collana di letteratura»<sup>34</sup>, dove l'aggettivo “grande” sta per “inclusivo”: oltre ai romanzi e ai racconti, per esempio, il teatro e, dal '63, per l'appunto, la poesia. In effetti, catalogo alla mano, dal '48 fino alla svolta del maggio del '63, nei «Supercoralli» si trovano soltanto le *Poesie edite e inedite* di Pavese, che rispondono però a tutt'altra logica: quella della pubblicazione dell'opera completa dopo la sua morte.

<sup>32</sup> Ivi, p. 714.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 738-739.

<sup>34</sup> *Cinquant'anni di un editore. Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983*, Einaudi, Torino 1983, p. 585.

Ma, al di là dell'entusiasmo, la ricezione e la programmazione risultano, a un'analisi cronologica, decisamente lente, perché se è vero che alla fine del '63 viene pubblicata la raccolta di Bassani, *L'alba ai vetri* (*Poesie 1945-1950*), nel '64 nulla di poetico viene dato alle stampe; e, mentre nel '65 vi è un'inflazione di titoli (da Robert Frost a Dylan Thomas; dal *Canzoniere* di Saba a *Poesie e canzoni* di Brecht fino agli *Strumenti umani* di Sereni), nel '66 si torna alla magra del '64, con un unico titolo pubblicato: le *Poesie* di Paul Éluard. La riforma di Fortini è stata senz'altro accolta, ma parzialmente. E questo perché nel '64 viene inaugurata la nuova «Collezione di poesia» – volgarmente conosciuta come la «Bianca» – che sbilancia inevitabilmente il carico.

Eppure al termine del '63, in questo clima di distensione e riformismo, si consumerà la rottura definitiva tra Fortini e l'Einaudi. La causa non è così connessa al “caso Fofi” come la cronologia lascerebbe facilmente dedurre<sup>35</sup>. Deriva piuttosto dal fatto che Fortini si sente un consulente “apparente”, utile ma non indispensabile, come risulta dalla seguente lettera: «[...] riproponevo quindi mi fosse affidata formalmente la responsabilità di quel settore di cui ho competenza specifica, attinente alle stampe di poesia italiana e straniera, responsabilità dunque non, come prima, di mera apparenza; aggiungevo che, per facilitare la trattativa, ero disposto ad accettare anche la riduzione economica [...]». Se nel caso di Muscetta, come si è visto, Einaudi nel '55 ripiegò fermamente su Fortini, in questa occasione decide di isolarlo, perché incapace di adattarsi al funzionamento collegiale della casa editrice. Nonostante ciò, Einaudi gli «[...] rinnov[a] una proposta che prevede la continuazione del tuo rapporto con la casa editrice nella duplice veste di consulente e di collaboratore qualificato». Ma, come risulta dalla lettera del 28 dicembre del '63, Fortini rifiuta: «Cessa con oggi ogni e qualsiasi forma di mia collaborazione e consulenza con la Casa Editrice Einaudi».

<sup>35</sup> Nel 1963, in occasione della pubblicazione del libro di Goffredo Fofi, *L'immigrazione meridionale a Torino*, si creò una disputa interna sui ruoli dei membri del consiglio redazionale e della direzione, la quale, nonostante la maggioranza avesse votato a favore della pubblicazione di Fofi, decise di depennarlo.



2. 1965-1983: dalle ristampe alla fine del *quadrumvirato* della «Collezione di Poesia»

2.1. 1972: Ristampe, prefazioni per «Centopagine» e l'opera tutta

Dopo circa due anni di silenzio, il '65, grazie a un avvicinamento di Davico Bonino, è un anno molto fruttuoso per Fortini, perché l'Einaudi ristampa sia l'Éluard che – per i vent'anni dall'esordio – *Foglio di via*.

Ma è solo dal '72 che si può parlare di un vero e proprio ritorno di Fortini. Ovvero quando Calvino gli offre di scrivere delle prefazioni per «Centopagine»: su *Il reparto n° 6* di Čechov, *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij, *la Morte di Ivan Il'ič e Servo e padrone* di Tolstoj – che però non verranno realizzate. Sembra che i rapporti si stiano risistemando, anche perché il 2 marzo dello stesso anno, Fortini chiede a Calvino se sarebbero disposti a ristampare anche *Agonia di Natale*: «[...] Il kafkismo se ne va e c'è, nella seconda metà, un pre-maoismo molto curioso. Per rispondermi di no, usa qualche precauzione. [...] Quel titolo assurdo (*Agonia di Natale*) mi fu imposto dalla casa editrice. [...] Cioè, dovetti proporlo in fretta perché non gradivano il primo titolo che era vittoriniano: *Giovanni e le mani*. Ma come era meglio!». Poi, un mese dopo, continua «[...] Giovanni Raboni farebbe volentieri una breve introduzione». Così anche il *Giovanni* ritorna in tipografia.

Un altro interessamento da parte dell'Einaudi si ha nel marzo del '73, quando propone a Fortini di fare un «libro cinese» con i suoi scritti (usciti su «Quaderni piacentini») *Ancora in Cina* e *Tradurre dal cinese*, per cui risponderà «Ma ci rifletto su [...]».

Il 10 gennaio del '74, invece, è Fortini a scrivere a Davico per consigliare il poeta Michelangelo Coviello ed esprimere il desiderio di scrivere un saggio sui versi di Loi: «[...] se li fate (e lo spero)». Il secondo avrà l'accoglienza dell'editore, il primo invece, come risulta da una velina del 12 giugno del '74, pur essendo apprezzato, Davico non sa dove collocarlo. A questo punto è chiaro che Fortini ha di nuovo un piede a Torino. Non è un caso se il 17 luglio del '75 decide di affidare tutta la sua opera a Einaudi – che approva con vivo entusiasmo.

Nel '77 Fortini torna alle consulenze, ma, assai più importante, alle riunioni del «mercoledì».

2.2. Il ritorno ai «mercoledì di Einaudi» e Fortini riformista (1978-79)

Il 1978 è l'anno della svolta: Fortini ritorna ai mercoledì di Einaudi e ad avere un peso editoriale. Ne è un segnale evidente la lunga lettera del 18 gennaio, in cui espone le sue idee su come riformare la casa editrice. Fortini affronta varie questioni: da come migliorare in termini di efficienza le riunioni del «mercoledì», all'esigenza a parer suo di «[...] avere strumenti promozionali o di appoggio che assicurino la relazione fra l'immagine costituita e le erogazioni di testi che effettivamente quelle immagini mantengono»; e in ultimo aggiunge che, finita l'epoca premoderna con il Sessantotto, «non si può contare né su normali traenti letterari né su di un'area di consenso politico che non sia anche di concorrenti o nemici». Successivamente affronta il tema delle proposte editoriali, ritenendo indispensabile considerare i diversi «livelli di letteratura» in questo modo: da un lato, vorrebbe maggiore cura nella selezione delle opere di qualità e un superamento delle «partizioni tradizionali»; dall'altro, gradirebbe che si cominciasse a fare più attenzione agli emergenti, alla sperimentazione e al teatro. Così, «[i]l primo livello mira alla mezza età e alla fascia alta. Il secondo all'età giovanile e alla fascia media». Per quanto concerne i giovani, più che a una rivista<sup>36</sup>, pensa «a un paio di volumetti della Collezione di Poesia [...] sulle 200 pagine, stesso formato ma con un nonnulla che li renda identificabili, senza troppe spiegazioni ma con brevi introduzioni», i quali «possono presentare da tre a otto canzonieri nuovi ogni anno (con estratti, per narcisissimi insaziati) mantenendo e legando a sé tutto un popolo nascente che diffama Einaudi come casa vegliarda e nemica del progresso. Tutta la collezione ha bisogno di selezione, di ristampe ove occorra, assemblages e rilancio». E aggiunge «l'idea di raccogliere-sollecitare giovani forze poetiche per un programma di traduzione [...]» – tra questi cita anche Milo De Angelis per Lucrezio.

Dopo aver stabilito quella che in effetti sarà la «Bianca» – è quindi a Fortini che si deve l'inclusione sistematica dei più giovani in quella collana – apre il discorso sull'importanza di captare un'altra fetta

<sup>36</sup> «Rischieremmo di mettere su un fastidiosissimo e pericoloso allevamento di pulci liriche».

di lettori, attraverso, sostiene, un annuario di taglio nuovo «serio, non stravagante né avanguardistico», non un «neo-Menabò» o uno «Strumenti critici-bis», ma «Annali letterari» il cui titolo potrebbe essere, scrive, «“Altrimenti”».

Sulla base delle analisi sociologiche e di mercato del libro, Fortini suggerisce quindi a Einaudi la linea da seguire: smussare i confini delle collane, soprattutto quella dei saggi<sup>37</sup>; accogliere la poesia emergente e i giovani traduttori; fondare una rivista promozionale di taglio per metà divulgativo, per metà accademico.

Nel frattempo, le schede di lettura del biennio '78-'79 aumentano a ritmi mai visti in passato: è un sintomo macroscopico del fatto che Fortini è completamente tornato a essere uno dei punti di riferimento della casa editrice. Si può sostenere, grazie ai dati raccolti e comparati, che: la somma dei discorsi di riforma della politica editoriale sugli emergenti, la considerazione che il nuovo lettore cui rivolgersi «è un lettore che scrive e non solo che legge» e l'aumento dei pareri e delle schede di lettura, formi idealmente la base per l'operazione della prima antologia Einaudi riservata ai poeti delle nuove generazioni.

### 2.3. *Da lettore a responsabile dei “Nuovi poeti italiani 1” e il problema della titolarità*

Fortini nel dicembre del '79 scrive a Einaudi altri suggerimenti di politica editoriale in vista della nuova riforma della scuola e dell'università, e lo saluta facendo cenno all'antologia dei poeti italiani: «ormai ess[a] può dirsi fatt[a] quasi del tutto. [...] Nulla di straordinario né di sensazionale né di “omogenea” tendenza; meglio così». Grazie a queste parole sappiamo quindi con certezza che Fortini non è stato solo l'ideatore ma anche il principale responsabile dell'antologia, e colui che ha svolto un ruolo di guida all'interno della prima équipe di curatori, costituita da Natalia Ginzburg, Emilio Faccioli, Marco

<sup>37</sup> Ciò è ancora più evidente nella lettera dell'11 settembre del '79: «[...] dovrebbe accentuare la separazione fra testi di livello tecnico-scientifico alto e scritture di maggiore comunicabilità, separazione che invece comincia a non essere più avvertibile tra Nuovo Politecnico, PBE e la serie maggiore, quella con il quadrato blu [...]». L'idea di fondo è di incoraggiare scritture non precipuamente accademiche, ma «fluide», come quella di Federico Zeri, un vero e proprio modello, secondo Fortini.

Vallora, Camillo Pennati e Paolo Fossati (uno per ogni poeta: tre donne e tre uomini).

In quella stessa lettera, Fortini espone però delle perplessità. La prima: posto che «nel mondo dei poeti, nevrotico e ciarliero, questa in sé modestissima iniziativa può essere interpretata chissà come», comunica a Einaudi che egli non vuole in nessun modo che la pubblicazione venga «considerata cosa di Fortini bensì cosa della casa editrice (come è)», perché «[...] la raccoltina non è di tendenza in nessun modo [...]»; la seconda perplessità, invece, riguarda la continuità dell'iniziativa, ovvero: «se questa raccoltina deve rimanere una *tantum* allora siamo ancora in tempo per fermarla»; auspica ciò non solo per avviare un discorso di ricerca e promozione della poesia italiana contemporanea sotto le insegne dell'Einaudi, ma perché, garantendo la continuità, secondo Fortini, confluirebbero «[...] su di noi quegli inediti che oggi si dirigono altrove e consentirebbe selezione e scoperta». Grazie a questo scambio epistolare non si può avere più alcun dubbio sulla paternità dell'operazione. La risposta di Einaudi arriva puntuale il primo febbraio del 1980: «L'operazione ha un senso non comune se è firmata da te [...]»; poi afferma deciso: «Perché dovresti e dovremmo rinunciare al senso e al prestigio di un'iniziativa che anche nella realtà è stata sostanzialmente da te avviata e condotta?». E chiude assicurandolo sulla continuità triennale del progetto. Qualche giorno dopo Fortini ribadisce però che non desidera firmare il volumetto perché «vorrebbe dire correre tutti i rischi di una polarizzazione (rifiuti di partecipazione, accuse, ecc.) senza averne i vantaggi, quelli cioè che vengono da risolte scelte “di parte”, di tendenza o simili»; in altre parole, il suo problema non è avere a che fare con gli inediti, ma apparire come «Lord protettore di una pubblicazione», perché, per prima cosa, si ritroverebbe tra «gli invalidi di Einaudi», in quanto verrebbe immediatamente attaccato da quella che definisce «la folla nevrotica (e spesso semianalfabeta fino all'incredibile) dei cosiddetti “poeti”»; in secondo luogo, poi, crede nel valore relativo e non assoluto delle opere presentate, e ne vede l'utilità più per «la Casa Editrice, per il suo metabolismo, per la sua immagine [...]» che non per «la Causa delle Lettere». Rimarca il fatto di non aver mai diretto alcuna collana di poesia, specificando che «nei compiti culturali dell'oggi» non crede «affatto al valore primario delle scritture poetiche», e conclude aggiungendo che anche

«[...] Montale, Luzi, Sereni, Pasolini, Zanzotto hanno scritto delle prefazioni, mai diretto, mi pare, collezioni di poesia». La posizione di Fortini non è quella di Ponzio Pilato; infatti, non sostiene di voler scaricare la responsabilità dell'antologia, ma semplicemente che preferirebbe mettere il suo nome su una rivista letteraria «che guardi alle scienze umane di tutto il mondo», piuttosto che su un volume di una collana editoriale. Avrà la meglio: infatti, nonostante sia lui a ideare e promuovere l'iniziativa, e nonostante sia lui a scrivere l'introduzione di massima dell'antologia, compare nel controfrontespizio solo come uno dei collaboratori. Anche l'introduzione nella sostanza è sua. Si legga a riprova la lettera del 23 marzo del 1980:

cari amici, le tre cartelle che allego non sono che un abbozzo di introduzione a NUOVI POETI ITALIANI [...]. La sola cosa che mi importava era di non fare nomi di altri poeti, di non ciarlare di tendenze. [...] In quanto all'ultimo paragrafo, con un tentativo di dire qualcosa dei sei, so di aver rischiato il kitsch. Vedete voi. [...] è che sarei fortemente contrario alla paginetta o mezza paginetta critica, tipo Almanacco dello Specchio, premessa o postmessa ai singoli autori.

#### 2.4. *I quadrumviri Fortini, Berardinelli, Mengaldo e Siti*

Dopo i *Nuovi poeti italiani* 1, l'Einaudi tiene stretto a sé Fortini, continuando a fargli valutare opere di varia natura: un romanzo di Gilberto Finzi, per esempio, e numerosi poeti quali Stefano Moretti, Sandra Petrignani, Anna Cascella e Giorgio Luzzi (che Pennati voleva inserire nel secondo numero dei *Nuovi poeti italiani*). Fortini giudica e manda secondo *ch'avvinghia*, e pur tenendo a sottolineare, in una lettera a Einaudi del 23 giugno del 1980, che non dirige nulla, resta infastidito quando viene a sapere che un libro da lui scartato (le poesie di Compagnone) verrà pubblicato lo stesso perché promosso da Pampaloni e raccomandato da Bertolucci – lasciando intendere permalosamente che era inaccettabile che l'opinione di non-consulenti come Pampaloni e Bertolucci contasse più della sua. La consulenza, in realtà, nei primi anni '80 è serrata e costante, soprattutto a livello poetico: consiglia Milo De Angelis «sebbene io sia del tutto avverso al genere e alla posizione intellettuale [...] è forse il massimo rappresentante del nuovo ermetismo attuale»; poi approva Raffaello

Baldini e spiega come pubblicare Ritsos (accorpendo in un unico volume *Trasfusione* e le poesie italiane).

Il numero esorbitante di dattiloscritti impone alla casa editrice – forse proprio su sollecitazione di Fortini – un chiarimento sui ruoli di ciascuno e sull'organizzazione delle letture. È Carena il 12 marzo del 1981 a specificare alcune questioni a Fortini:

Tutti si rendono conto delle tue difficoltà e abbiamo cercato insieme di chiarire le linee di una condotta per te rassicurante ed efficace praticamente. Il punto è quello dei poeti italiani viventi [...]. Da un lato esso si risolve almeno in parte, soprattutto per livelli sperimentali e iniziali, con il volume dei *Nuovi poeti italiani*, affidato per l'81 a Berardinelli. Per il resto, ossia per le singole raccolte personali, la casa editrice ti affida volentieri l'onore e l'onere di un ruolo determinante [...]. La fiducia e l'incarico che la casa editrice ti rinnova in termini molto chiari, e credo gratificanti, dovrebbe però sollecitarti a un impegno che sarebbe davvero utile e prestigioso per la collana.

Nella sostanza, si capisce che Fortini resta una pedina fondamentale, ma in termini organizzativi il funzionamento delle letture risulta ancora farraginoso. Qualche mese dopo, a giugno, sempre Carena toglie perciò ogni dubbio, annunciando il nuovo metodo di lettura relativo alla poesia italiana contemporanea. Sono previste due fasi: la prima riguarda la scrematura delle opere, che deve essere eseguita in casa editrice, dove i redattori, coordinati da Sandra Bergamaschi, sceglieranno i testi che, nella seconda fase, verranno giudicati da quello che si può definire il “quadrumvirato” esterno, costituito da Mengaldo, Siti, Fortini e Berardinelli. Il quadrumvirato «farà capo a Fortini per una valutazione collettiva», la quale, il più velocemente possibile, sarebbe poi dovuta ritornare in casa editrice. Già da luglio il marchingegno è in funzione.

Della prima fase è un esempio il foglio 1051 vergato dalla coordinatrice Sandra Bergamaschi, in cui compaiono i nomi degli autori «che sono parsi meno indegni. Sono: Renzo Dabove, Marina Pizzi, Mario Rondi, Giuseppe Minardi, Bruno Cera, Renzo Nanni, Vladimiro Bertolani». Un esempio, invece, della seconda fase è esemplificato dal foglio 1056 del 24 luglio del 1981, in cui Carena scrive a Fortini: «Nella Audisio: c'è un appoggio tuo e di N. Ginzburg, con un NO di Berardinelli; A. Zanichelli: SÌ tuo, No di Siti, piuttosto NO, per ora, di Berardinelli; G. D'Elia: SÌ tuo e di Siti, “impublicabile” di Berardinelli; G. Goffredo: appoggio di N. Ginzburg, vivo

interesse di Berardinelli; ora i suoi testi verranno inviati dunque a te, Mengaldo e Siti».

Questa modalità di operare, ovviamente, non esclude quanto Carena specificò nel marzo del 1981 circa la possibilità da parte di Fortini di segnalare singole opere indipendentemente dal comitato dei lettori. È grazie a questa clausola che, per esempio, Fortini accende i riflettori su Amelia Rosselli, presentandola a Einaudi come «la maggiore personalità poetica italiana fra quelli che vanno fra i quaranta e i cinquanta (lei ne ha 51)».

#### 2.4.1. *La fine del quadrumvirato e il ritorno di Fortini alle antiche usanze*

Il quadrumvirato comincia a scricchiolare circa un anno dopo la sua ufficializzazione. Lo stesso Fortini scrive a Carena il 28 marzo del 1982 che è «stufo di occupar[si] di poesia». Ma, nonostante questa nausea, resta fedele all'impegno. Fin quando l'11 novembre del 1982 Berardinelli non si dimette. Non che questo comporti un'interruzione drastica del metodo di lettura, ma c'è un lettore in meno e lo stesso carico di lavoro. In più, come comunica Carena il 27 aprile del 1983, anche lo spazio editoriale si è notevolmente ridotto.

La vera messa in soffitta dell'ormai triumvirato si ha qualche giorno dopo, il 29 aprile del 1983, quando Carena riporta a Fortini, Siti e Mengaldo i risultati dell'ultimo «mercoledì»:

Lo spazio disponibile non consentirebbe attualmente altri inserimenti [...]. Il nostro timore, e rincrescimento è che, bloccati ormai per un paio d'anni, il Vostro lavoro collegiale rischi di muoversi più nella direzione di una ricerca o analisi ipotetica che con probabilità poi applicative. Temiamo che questo possa intralciare e rendere sterili le vostre fatiche collegiali, e ci chiediamo se non sia preferibile che ognuno di voi faccia capo per tutto direttamente alla Casa Editrice, che potrà così vagliare le possibilità di sbocco editoriale.

Lo stato delle cose è critico: il biennio a venire è ormai fissato; lo spazio nel catalogo è risicatissimo; Berardinelli ha lasciato. Il destino del quadrumvirato sembra segnato.

Fortini, dopo questa lettera, ha un carico di lavoro molto più leggero; continua a inviare schede e pareri di lettura, ma con un ritmo

più disteso. Poi il 15 di luglio scrive a Carena che sta «pensando di raccogliere le ahimè poche poesie [sue] del decennio '73-'83. Le vedo naturalmente nella medesima sede del *Ladro* e di *Una volta per sempre*, sempre che vi vadano. Il titolo dovrebbe essere: *Paesaggio con serpente*». È interessante evidenziare come Carena proponga a Fortini di inserire l'opera nella «Bianca», cioè, dice, «tra i più giovani spesso da te ispirati», quasi a voler rimarcare e rendere indissolubile anche a livello di catalogo il legame con quelle nuove generazioni che proprio grazie a Fortini hanno trovato per la prima volta ospitalità da Einaudi.

Alla fine, però, anche *Paesaggio con serpente* viene inserito nei «Supercoralli», la collana che nel 1963, sempre su iniziativa di Fortini, aprì le porte alla poesia.

## Fortini e la poesia moderna

Francesco Diaco

1. Nel 1956 esce in Germania *La struttura della lirica moderna* di Hugo Friedrich, saggio che diverrà presto fondamentale per l'interpretazione della poesia europea dal Simbolismo al xx secolo. La traduzione italiana risale al 1958; a stretto giro di posta, nella primavera del '59, arriva la stroncatura fortiniana, polemicamente intitolata *Contro un'idea di lirica moderna*<sup>1</sup>. Avendo già ripercorso altrove le obiezioni di Fortini – che rimprovera a Friedrich una carente articolazione dei rapporti tra cultura in senso lato, letteratura (narrativa e teatro) e poesia, nonché la riduzione di quest'ultima a una lirica anti-realistica e anti-contenutistica –, non ricostruirò qui l'episodio, bensì cercherò di trarne spunto per una riflessione più ampia sulla *mens* fortiniana.

Anzitutto, occorre prestare attenzione alla sede in cui è apparsa quella recensione, ossia «Officina», rivista che nella seconda metà degli anni Cinquanta stava portando avanti una battaglia anti-novecentista, riproponendo ad esempio il modello dei poemetti pascoliani. Più che a questo precedente, però, Fortini guardava – insieme a Giudici e grazie a Romanò – al Manzoni degli *Inni sacri* e delle tragedie, la cui «soppressione del timbro individuale ed elegiaco»<sup>2</sup>, dovuta alle fonti cristiane latine, lo rende inaspettatamente attuale. Infatti, in opposizione a Zanzotto e Luzi – che reputavano l'esperimento manzoniano privo di seguito, visto che nella poesia italiana del Novecento (discesa piuttosto da Leopardi) non vi sarebbero le condizioni per una scrittura liturgica e corale –, Fortini ipotizza

<sup>1</sup> Franco Fortini, *Contro un'idea di lirica moderna*, «Officina», n.s., 1, 1959, pp. 3-6; cfr. Francesco Diaco, «*Contro un'idea di lirica moderna*»: Fortini, Friedrich e il Simbolismo, «Mosaico italiano», 165, 2017, pp. 11-15.

<sup>2</sup> Franco Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di Velio Abati, Bollati Boringhieri, Torino 2003 [UDI], p. 139.

che gli *Inni* abbiano dato i loro frutti non nella lirica colta (per la quale quei testi suonano ormai goffamente retorici), bensì nei canti politici, cattolici e socialisti, e nel *rock*. Inoltre, quella dizione epico-drammatica potrebbe persino preconizzare l'opera brechtiana, mentre quell'«oggettivismo» sarebbe quasi paragonabile al «più recente asintattismo»<sup>3</sup>. Insomma, «quel che è spesso [...] suonato falso nell'ordine della coscienza manipolata dai *miti* del collettivismo, è vero nella *realtà* del nostro collettivismo coatto»<sup>4</sup>, con la convergenza di destini che ne deriva.

Tuttavia, in questo caso – come in tutti gli altri ambiti – il pensiero fortiniano si dimostra ricco di distinzioni e contraddizioni dialettiche. Infatti, nonostante lo lodi per aver «unito quel che un vizio [...] aveva separato», Fortini critica Pasolini – il principale animatore di «Officina» – quando quest'ultimo attua un'avventata commistione tra saggio e lirica, trasformando i propri componimenti in articoli in versi ma pretendendo di avvalersi della tradizionale immunità estetica: «Pasolini poeta non beneficia di indulti lukacsiani quando teorizza le proprie posizioni»; anzi, il suo limite maggiore starebbe proprio nella deliberata assenza di «coerenza», nella tendenza a «chiamar libertà l'equivoco» e a «tenere un doppio registro, o doppio giuoco»<sup>5</sup>. Per quanto sia fautore di una (relativa e complessa) eteronomia dell'arte, Fortini trova cioè «fastidiosa» la «poesia di commento [...] nella precisa misura in cui vuol far credere di raziocinare e argomentare davvero, [...] esplicitamente, che è menzogna e arcadia assai peggio di [...] Mascheroni o Arici»<sup>6</sup>.

2. Il secondo tassello del mosaico che sto iniziando a comporre proviene dagli interventi fortiniani sulla letteratura francese. Si potrebbe cominciare con Baudelaire, preferito – insieme a Rimbaud – all'afasico *éche* mallarmeano e alla geometrica purezza di Valéry, così amati dall'ermetismo. In opposizione a Friedrich, che ne fa il

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2003 [SE], p. 881.

<sup>6</sup> Id., *Lettere a Sereni*, Archivio Franco Fortini, Biblioteca di Area umanistica, Università degli Studi di Siena [AFF], XXIX, cart. 19 (1963).

capostipite della moderna autonomia dell'arte, Fortini ricorda come nella scrittura baudelaireana, al di là delle sue teorizzazioni estetiche, vi siano anche elementi etici e psicologici. Anzi, nelle *Fleurs* si potrebbe rintracciare una pluralità di modalità discorsive, che annovera – oltre al connubio tra iperbati e “prosa” quotidiana – *récits* e testi saggistico-didascalici, concettualmente densi e (nonostante le apparenze) comunicativi. Piuttosto che esaltarne le pose da santo-reietto o scorgere nella musicalità dei suoi componimenti la ricomposizione di lacerazioni interiori, Fortini propone un Baudelaire generoso e magnanimo, la cui depoliticizzazione non è affatto completa; anzi, grazie al trionfo del realismo, egli mostrerebbe (benjaminianamente) l'alienazione e lo sradicamento provocati dal capitalismo, insieme alludendo a un'utopia posta ben al di là dei propri versi. Similmente, il Rimbaud di Fortini (almeno negli anni Cinquanta) è energico, sano e positivo, mosso dalla speranza in un'umanità riconciliata, liberamente creatrice oppure pigra, e ben lontano dai deliri *maudits*.

Del resto, il Surrealismo da lui descritto nel '59 – contraltare al *Bilancio* di Bo, ma anche all'*Idea simbolista* di Luzi – è, appunto, un *Movimento* collettivo e organizzato, che stila manifesti e si interroga sui rapporti tra letteratura e politica, sconsacrando l'arte con *vis* dinamitarda e travalicandone i confini in vista della rivoluzione (pur rischiando spesso di ricadere nell'estetismo e nell'ambiguo culto dell'immediatezza). E ancora negli anni Settanta, il Michelet difeso da Fortini contro le attualizzazioni di Barthes e Bataille non sarà quello regressivo del Mito, bensì quello propulsivo della profezia, in cui all'immagine della *sorcière* si sovrappone un'amazzone democratica da Arco di Trionfo.

3. Se ci si sposta sul piano metodologico, Fortini confuta non solo Friedrich, ma tutte quelle ricostruzioni basate su un'idea storiografica di successione semplicistica e unidirezionale. Per esempio, a proposito del Simbolismo, il Fortini docente a Siena rammenta ai propri studenti che

la linea della quale stiamo parlando è solo una fra quelle che si intrecciano nella storia della poesia [...] postromantica. È sufficiente fare qui il nome di [...] Victor Hugo che non vediamo quasi mai nominato quando si parla di origini del Simbolismo e che invece [...] è unito a tutta la evoluzione letteraria del

suo secolo. Dobbiamo quindi stare molto attenti e, ad ogni passo, verificare i trabocchetti di facilità che si aprono davanti a noi<sup>7</sup>.

Questo errore prospettico sarebbe indotto dall'influenza delle Avanguardie – lo stesso termine militare, d'altronde, implica una contrapposizione rispetto alla “retroguardia”, ossia uno scontro tra progresso e regresso o conservazione – e dal fatto che la cultura del xx secolo si è spesso organizzata in movimenti, gruppi e correnti che batteglavano tra loro, pretendendo di essere i soli a collocarsi all'altezza dei tempi o, meglio, *at the cutting edge*, nel punto più avanzato della semiretta cronologica. Per Fortini – che pure da giovane aveva subito l'influsso di quest'ottica distorcente, ironizzando sulla contemporaneità tra Carducci e Baudelaire – si tratta di un'impostazione «idiota perché presuppone una specie di corsa che assegna la maglia gialla ora all'uno ora all'altro», di un discorso persino modaiolo, poiché «equivalente a: “Quel modello di reggipetto quest'anno, signora, non si porta più”»<sup>8</sup>. La maggior parte delle sistemazioni critiche della poesia europea, insomma, subirebbe «il pregiudizio della “modernità”, [...] che privilegia in tutti i casi il dopo sul prima e il momento dell'innovazione su quello della conferma»<sup>9</sup>. In questo modo si assolutizza un solo filone, tracciando una continuità quasi ontologicamente necessaria tra Romanticismo, Simbolismo e Avanguardie; ne consegue la difficoltà di situare adeguatamente autori che non rientrano in questo schema, che verrebbero o fraintesi e assimilati al presunto *mainstream*, oppure relegati a un ruolo di secondo piano. È quanto accade a Brecht e, in Italia, a Saba, Tessa o Noventa, sottostimati a vantaggio di altre «voci» esaltate «oltre i loro meriti»<sup>10</sup>, come nel caso di Campana o Quasimodo. Nei *Poeti del Novecento*, perciò, «il paesaggio della nostra poesia moderna assume forme sempre più tormentate»: Fortini, certo, riconosce dei momenti di svolta nel Modernismo (successivo alla Prima Guerra Mondiale) e nell'Ermetismo dei primi anni Quaranta, ma dà anche ampio spazio a presenze apparentemente eccentriche e ai dialettali.

<sup>7</sup> Id., *Appunti del corso di storia della critica sui «Rapporti fra il simbolismo europeo e quello italiano nella critica dei due scorsi decenni»* (a.a. 1974/75), AFF F2e, cart. 4.

<sup>8</sup> UDI, p. 338.

<sup>9</sup> Franco Fortini, *I poeti del Novecento*, a cura di Donatello Santarone, Donzelli, Roma 2017 (1977) [PN], p. 6.

<sup>10</sup> *Ibid.*

Il suo intento, innovativo rispetto alle antologie precedenti – strutturate su un impianto monistico o polemicamente dicotomico –, è quello di dimostrare e «confermare» in «ogni punto dello scritto» un'irriducibile (ma non caotica) «pluralità di linee»<sup>11</sup>.

Le riserve fortiniane rispetto agli ordinamenti teleologicamente preordinati e consequenziali hanno qualcosa a che fare con il suo rigetto della temporalità socialdemocratica e con il concetto blochiano di *Ungleichzeitigkeit*, ma in ambito più strettamente letterario si rifanno al Tynjanov di *Archaisty i novatory*. Anche grazie alla lettura di quel saggio, Fortini comprende come la dialettica tra invenzione del futuro e recupero del passato sia permanente, e come anzi le due istanze siano in un certo senso inscindibili, visto che spesso l'innovazione si richiama a una tradizione anteriore o superata. Per Tynjanov, infatti, a contare sono le sostituzioni di sistema, quindi non i mutamenti degli elementi formali in sé, bensì quelli delle funzioni a loro attribuite<sup>12</sup>. Secondo Fortini, per di più, le storie letterarie “progressiste” accorderebbero un peso eccessivo proprio ai fattori stilistici e al loro cambiamento. A suo avviso, al contrario, le cesure della modernità sarebbero meglio interpretabili ricorrendo anche a categorie extra-letterarie, ossia interrogandosi «sui meccanismi che presiedono alla circolazione, alla lettura e alla valutazione delle scritture poetiche»<sup>13</sup>. Il ragionamento critico, così, sottenderà sempre un «discorso sulla società, sulle classi che la dividono»<sup>14</sup> e sui diversi valori che esse accordano all'arte, implicando ricerche di taglio sociologico e riflessioni di matrice marxista sulle strutture ideologiche e i conflitti politico-economici che stanno alle loro spalle (pur non determinandoli meccanicisticamente). Il Fortini professore, perciò, si scaglia contro un insegnamento limitato alle vivisezioni scientifiche ed endotestuali, sostenendo che persino una lettura “raso pagina”, attenta alla parafrasi e al commento della lettera, convoca necessariamente altri saperi, spingendo infine a «chiudere il libro per volgersi da quello al discorso delle cose»<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Ivi, p. 256.

<sup>12</sup> Cfr. UDI, p. 338.

<sup>13</sup> PN, p. 256.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Franco Fortini, *Per la prima lezione del corso di storia della critica letteraria all'Università di Siena* (1977), in Carlo Fini - Luca Lenzini - Pia Mondelli, *Indici per Fortini*, Le Monnier, Firenze 1989, p. 11.

4. Nel campo della letteratura italiana, inseguire l'ambivalente rapporto di attrazione e repulsione tra Fortini e la poesia moderna equivale ovviamente a definire i suoi legami con l'Ermetismo. Si dovrebbe, allora, rievocare il suo periodo fiorentino, rileggendone i primissimi articoli, pubblicati tra il '38 e il '41 su «La Riforma Letteraria» di Noventa, su «Ansedonia» e «Lettere d'oggi». Approfondendo lo studio, si giungerebbe alla conclusione che esistono influenze e punti di contatto innegabili, i quali non mitigano, però, la sua precoce e recisa opposizione ai circoli letterari cittadini, originata anche da moventi psicologici ma riconducibile soprattutto a ragioni di ideologia e poetica. Basti pensare allo scioccante paragone con cui condannerà la propensione ermetica all'utilizzo di categorie mallarmee: «in quei mesi, nell'Europa centro-orientale, la teologia negativa era predicata dalle S.S. con inconsueta larghezza di mezzi»<sup>16</sup>. Si potrebbe poi illustrare come, per Fortini, la poesia che si vuole vergine e rigorosamente spirituale non solo rinuncia – confinandosi in un vuoto pneumatico – a intere province della cultura, ma finisce per asservirsi alla causa peggiore, quella della repressione e dell'iniquità, rivelandosi connivente e funzionale quanto più si proclama astorica e avulsa da ogni compromissione con la realtà. O ancora, scendendo agli anni del «Politecnico», si può ricordare la confutazione fortiniana di un Leopardi “bianco”, emblema di una concezione dell'arte come conforto e salvezza, a cui egli contrappone i versi “brutti” dei *Canti*, i passaggi speculativi e raziocinanti, l'eroismo morale e il piacere della verità, quand'anche fosse di un arido vero. Tutto ciò, però, è almeno in parte noto e prevedibile. In questo paragrafo, allora, preferisco affrontare la questione *e contrario*, sviluppando le (meno conosciute) considerazioni di Fortini su due grandi autori inassimilabili al filone ermetico.

Il primo risponde al nome di Saba, di fronte al quale «la critica è rimasta a lungo imbarazzata» esattamente perché si trattava di un poeta che «sembrava ignorare le rivoluzioni formali e le dottrine» estetiche «che si son succedute nella letteratura europea negli ultimi»<sup>17</sup> decenni. Nel '45, con accenti tipici della temperie postbellica, Fortini scorge nel triestino uno dei rari fautori di quella «re-

<sup>16</sup> Franco Fortini, *Saggi italiani*, De Donato, Bari 1974 [SI], p. 44.

<sup>17</sup> Franco Fortini, *Una poesia di Saba*, «Il Politecnico», 11, 8 dicembre 1945, p. 3.

sponsabilità [...] dell'arte che avevamo creduto, peggio che morta, disprezzata»<sup>18</sup>. I suoi versi «parevano [...] tanto fuori stagione e fuori tempo» proprio perché egli rifiutava il «frammento», l'«immagine isolata», il «rapporto analogico» e l'«oscurità» della lirica contemporanea, dipingendo al contrario «figure obiettivamente esistenti» e dedicandosi coraggiosamente a dire «*tutto*», cioè a esprimere la sua «partecipazione alla vita degli uomini, alle loro fatiche, dolori e amori»<sup>19</sup>. Eppure, Fortini non schiacciava il *Canzoniere* sulla prosa, notando anzi come romanzo e poesia, autobiografia e costruzione si intrecciassero finemente; e soprattutto dichiarava, già allora, che quella scrittura, a dispetto delle apparenze, è, «come nessun'altra, moderna»<sup>20</sup>. Nei *Poeti del Novecento* egli riprende il filo del ragionamento, lucidamente segnalando (grazie a Debenedetti e Muscetta) come quell'«anacronismo» fosse una «scelta stilistica» consapevole, favorita da una «cultura germanica»<sup>21</sup> più tardoromantica che decadente. Il regime relazionale sabiano, così diverso dai razzi orfici dei fiorentini, sottendeva perciò il tentativo di congiungere la liricità del canto alla narratività del racconto, e quindi di inserire (sebbene problematicamente) le istanze dell'io nell'oggettività del mondo. Particolarmente rilevante è il capoverso finale, in cui Fortini non si limita a segnalare la lontananza di Saba da Ermetismo e Avanguardie, bensì sposta improvvisamente l'obiettivo sul piano politico:

Saba continua [...] a confermare la [...] resistenza che le forze poetiche italiane [...] hanno opposto all'accettazione delle ideologie avanguardistiche, per mandato tacito di una parte grande delle energie sociali impegnate nella lotta di classe. Quelle voci [...] inattuali [...] sono [...] il segno della differenza fra la nostra vicenda nazionale e quella di altri paesi dell'Occidente, uno dei pegni che certificano non necessario il passaggio attraverso le forme e le fasi [...] vissute da quei paesi, e possibile invece il loro superamento verso altra storia<sup>22</sup>.

Il secondo autore su cui mi concentro è Noventa: se, infatti, è quasi proverbiale la sua importanza nella formazione del ventenne Lattes, pochi si sono soffermati sui numerosi saggi che Fortini gli dedica.

<sup>18</sup> Franco Fortini, *Quarantacinque anni di poesia: il Canzoniere di Umberto Saba*, «La lettura», 11, 16, 6 dicembre 1945, p. 5.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 5-6.

<sup>20</sup> Ivi, p. 6.

<sup>21</sup> PN, p. 60.

<sup>22</sup> Ivi, p. 75.



Nell'86, grazie a una visione più matura ed equanime, egli riconosce due errori in cui ha sì rischiato spesso di incorrere, ma da cui, almeno negli scritti più tardi, ha cercato di astenersi: il primo è quello di «celebrare oltre il vero» il proprio oggetto, «denigrando per contrasto quei suoi contemporanei che non lo compresero»; il secondo, ancora più rivelatore, è la consapevolezza che dietro l'apologia di Noventa si nasconde «quella della propria giovinezza e opera»<sup>23</sup>, dal momento che per Fortini «discorrere» del suo «“padre” e “maestro”» equivale a «giocare con una illusoria e gradevole immagine»<sup>24</sup> di sé.

Già in un intervento del '56, del resto, troviamo un attento bilanciamento tra osservazioni di segno opposto. Da un lato, Ca' Zorzi viene omaggiato come «il solo» ad aver insegnato, negli anni Trenta e Quaranta, «che la poesia non ha tutti i diritti, “se ben par ela se pol morir”, e quindi a cercare “più in là”»<sup>25</sup>. Il suo uso del dialetto non viene interpretato come cedimento al fascino regressivo di un idioma materno e di un soliloquio iper-soggettivo; al contrario, si tratta di una scelta di distacco e ironica protesta contro «la nevrosi decadente della purezza», la «canaglia oracoleggiante o la falsa profondità mistica»<sup>26</sup>. Più tardi, Fortini paragonerà il veneto di Noventa e i suoi accenti heiniani allo straniamento brechtiano, per sottolineare come la limpidezza di quel dettato capace di nominare quanto scartato dalla modernità («el saor del pan e la luse del ciel») sia «implicitamente» antitetico rispetto a «tutta la poesia di origine simbolista»<sup>27</sup>. Contro i «leterati (de mestier) italiani» (con cui, pure, ha continuato a «vivere e disputare», sperandone accettazione e «comprensione») <sup>28</sup>, Noventa non esalta l'autonomia del significante e il primato dell'estetico, bensì invita alla ricerca del valore e dell'onore, ossia di «quello che i versi no i pol mai dar». Il cuore della sua lezione, insomma, verte sui «limiti della poesia» contrapposta alla «poesia dei limiti», su una «santità» che «vince» e trascende «la parola»<sup>29</sup>. Eppure – a dispetto di tutto questo e di un ordina-

<sup>23</sup> Franco Fortini, *Note su Giacomo Noventa* [pre-print], Marsilio, Venezia 1986, p. 5.

<sup>24</sup> Id., *Gli anni Noventa*, «L'Espresso», xxxii, 25, 29 giugno 1986, p. 121.

<sup>25</sup> SI, p. 70.

<sup>26</sup> Ivi, p. 71.

<sup>27</sup> PN, p. 146; cfr. F. Fortini, *Note su Noventa*, cit., pp. 16-17.

<sup>28</sup> Ivi, p. 6.

<sup>29</sup> SI, p. 81.

mento, quello alfabetico, che contraddice la lettura post-romantica delle sillogi come storia di un'anima – «sarebbe errato scorgere in lui un miracoloso ritardatario»<sup>30</sup>. Anzi, proprio nel suo appello a valori (nelle intenzioni) interclassisti e universalmente umani quali «amore, amicizia, lealtà, antivirtuismo»<sup>31</sup> emergerebbero dei tratti comuni alla cultura del periodo, ossia la «protesta antistoricistica» e l'assenza di «dramma, romanzo, storia»<sup>32</sup> intorno ai versi. In più, se non si vuole ridurre la produzione noventiana a mero «segnacolo polemico», bisognerà riconoscere che «quelle *falive*», quei rimandi a un senso più alto, «son di ogni autentica poesia»<sup>33</sup>.

Ad ogni modo, nei *Poeti del Novecento* «il luogo riconosciuto a Noventa [...] è centralissimo», non solo per «il tenore dei giudizi» nelle pagine che lo riguardano, inserite nel capitolo sull'esistenzialismo storico (a inaugurare, con Pavese, un percorso che tra affinità e opposizioni prosegue con Montale, Luzi, Sereni, Caproni, Pasolini, Giudici e Fortini stesso), ma anche per il taglio dell'approccio fortiniano ai dialettali. Il rischio segnalato da Mengaldo, causato appunto dalla programmatica «non-autonomia del testo», è che rispetto ai componimenti poetici venga enfatizzata la «funzione Noventa», cioè l'«*atteggiamento* etico-culturale»<sup>34</sup> da lui esemplificato. In quel paragrafo viene, così, rivendicata l'attualità di una poesia che, al contrario dell'area studiata da Friedrich, si pone come «scopo» ultimo «la verità pratica», esigendo pertanto non un'«analisi», bensì «un “commento”, un'ermeneutica»<sup>35</sup>. La conclusione a cui perviene Fortini è che l'esperienza di Noventa, pur non escludendo le «altre maggiori [...] voci» del xx secolo, resta «la più luminosa dimostrazione che non vi esiste affatto una linea privilegiata e che nessuna di quelle» può obliterare «o subordinare la sua»<sup>36</sup>.

Nell'86 Fortini torna sull'argomento, aggiungendo tra l'altro che la noventiana stigmatizzazione («antidealistica» e anti-individualista) dell'«anima Tizia» ha una sua impressionante contiguità non solo

<sup>30</sup> Ivi, p. 70.

<sup>31</sup> Ivi, p. 80.

<sup>32</sup> Ivi, p. 83.

<sup>33</sup> Ivi, p. 84.

<sup>34</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Fortini e “I poeti del Novecento”*, «Nuovi Argomenti», 61, gennaio-marzo 1979, pp. 159-177: 172.

<sup>35</sup> PN, p. 151.

<sup>36</sup> Ivi, p. 149.

con l'«avverroismo» medievale, ma addirittura con l'«odierna interpretazione dei rapporti tra linguaggio e inconscio»<sup>37</sup>. Ciononostante, viene ora messa in evidenza una serie di precisazioni e rettifiche molto significativa ai fini del nostro discorso. Un *corpus* così distante dalle «tendenze dominanti», difatti, giustamente «trae queste in giudizio», ma induce anche a «misconoscere quanti movevano nella medesima direzione»<sup>38</sup>. In altri termini, isolare del tutto la parabola di Noventa dal coevo contesto italiano ed europeo, seguendo in questo le indicazioni predisposte dall'autoritratto autoriale, significa cadere proprio in quel pregiudizio – smentito dalle indagini di lungo periodo di Tynjanov – che fa coincidere la modernità con la lirica post-simbolista:

Se [...] accettiamo che il periodo dei maggiori mutamenti è troppo più ampio di quello dei conflitti infragenerazionali, si dovrà [...] ammettere che invece Noventa è «contemporaneo» di tutta una parte della poesia [...] del suo tempo e non solo di quella tradizionalista [...]. Non solo dunque di Papini o di Govoni, ma di Giotti, di Saba e di Tessa; ma di [...] Apollinaire [e] Morgenstern [...]. Machado, Auden, Kraus e Brecht sono meno lontani da Noventa di quel che le mode di allora potessero far credere<sup>39</sup>.

Insomma, se Noventa è estraneo al filone e alle poetiche di ascendenza simbolista, non per questo è «altrettanto risolutamente fuori della poesia di quel periodo»<sup>40</sup>, visto che esistono numerosi autori a cui risulta per molti aspetti accostabile. La sua aristocratica sprezzatura da libertino settecentesco, perciò, non deve farci dimenticare che lo stesso carattere nostalgico del suo «classicismo» è spia di un «grave» e «irreparabile distacco dalla natura classica» e dalla «salubrità goethiana»<sup>41</sup>. In aggiunta, la più «dura smentita» ai suoi intenti – prova lampante della sua inevitabile compromissione con la modernità – è rintracciabile nell'«impossibilità, per la maggior parte delle sue» migliori «poesie, di non contenere un riferimento al proprio *status* di poesie», cioè di non alludere alla «categoria» della lirica piuttosto che a un «pensiero» veramente «filosofico o politico»<sup>42</sup>. Al

<sup>37</sup> F. Fortini, *Note su Noventa*, cit., p. 20.

<sup>38</sup> Ivi, p. 6.

<sup>39</sup> Ivi, pp. 44 e 31.

<sup>40</sup> Ivi, p. 30.

<sup>41</sup> Ivi, p. 51.

<sup>42</sup> Ivi, p. 31.

di là di queste pur rilevanti puntualizzazioni (e quasi loro malgrado), rimane comunque vero che il più alto insegnamento di Noventa è sempre consistito, per Fortini, nella «necessità di modificare l'idea che quotidianamente ci facciamo di poesia, di prosa, di individualità, di destino. E questo [...] non è mai opera di un singolo autore»<sup>43</sup>.

5. Alcuni isomorfismi di quanto illustrato finora sono rintracciabili negli scritti traduttologici di Fortini. Anzitutto, a suo avviso, l'intraducibilità non è mai assoluta, ma è sempre relativa, variabile nel tempo e culturalmente determinata; per di più, il problema della versione di poesia non differirebbe affatto da quello della prosa. È con un fine deliberatamente polemico che egli riprende l'«intenzionale rozzezza»<sup>44</sup> con cui Della Volpe separava la vera poesia, che sarebbe sempre goethianamente traducibile, dalla «scorza fonetica», a cui in definitiva si ridurrebbe l'«ineffabile»<sup>45</sup>. Anzi, la migliore forma di straniamento potrebbe consistere in un'apparente semplicità referenziale, ossia nella trasparenza verso l'extratestualità. Fortini arriverà, per questo, a sospettare addirittura delle proprie teorie: la sua svalutazione del confronto tra il testo di partenza e quello d'arrivo, difatti, potrebbe risentire di un'occulta influenza dell'estetica post-simbolista:

La riserva [...] si origina dal dubbio se alle spalle di questa conclusione non stia una visione, storicamente assai ristretta, dell'oggetto poetico ossia la sopravvalutazione, tipica di tutta una dominante della letteratura «moderna» [...], dell'opera «centripeta» con forte rimozione o rifiuto delle dimensioni discorsive e narrative<sup>46</sup>.

La traduzione, inoltre, prevedendo un soggetto dato su cui operare trasposizioni e variazioni, ossia limiti e norme che vincolano – come accadeva nei periodi classicisti – la libertà espressiva del singolo, militerebbe contro la concezione moderna dell'ispirazione come originalità e creazione *e nihilo*. Per Fortini, insomma, la pratica della versione comporta uno sfocamento dei «confini tra *writing*

<sup>43</sup> F. Fortini, *Gli anni Noventa*, cit., p. 123.

<sup>44</sup> Franco Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, a cura di Maria Vittoria Tirinato, Quodlibet, Macerata 2011, p. 73.

<sup>45</sup> Galvano Della Volpe, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1960, pp. 142-143.

<sup>46</sup> F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, cit., pp. 85-86.

e *rewriting*»<sup>47</sup>, così alludendo a un possibile superamento dell'idea romantico-borghese di autorialità. Di conseguenza, in opposizione alla falsa coscienza e all'autoinganno delle traduzioni geniali, egli propone un rifacimento che non sia privato, limitato all'idioletto, bensì collettivo, scaturito da un lavoro di gruppo rivolto a un certo tipo di destinatari e inserito nell'ambito di una più vasta politica culturale e linguistica. Col passare dei decenni, certo, le posizioni di Fortini diverranno più caute e sfumate, ma è pur sempre vero che fino alla fine egli continuerà a scagliarsi contro il narcisismo delle versioni artistiche d'autore, caldeggiando viceversa le opzioni diametralmente opposte dell'umile parafrasi o del liberissimo e coraggioso rifacimento (imitazione, continuazione, parodia).

6. Qualcosa di simile si nota nel campo della metricologia. In primo luogo, Fortini confuta il pregiudizio, idealistico e "naturalistico", sull'irrelevanza del metro dovuta alla sua dissoluzione in ritmo. La poesia moderna, infatti, da una parte assegna grande importanza agli elementi fono-simbolici e musicali, mentre dall'altra predica il rigetto delle convenzioni metriche, percepite come allotrie. Come suggerito dalle pagine hegeliane sulla polimetria lirica contrapposta alla monometria epica, nell'Otto-Novecento il ritmo diventa sinonimo di autenticità espressiva, in quanto trascrizione immediata delle emozioni dell'io. Viceversa, per Fortini non esiste una verità ritmica precedente e contrapposta alla menzogna metrica. Anche quella che sembra una pronuncia spontanea a cui si farebbe violenza con deformazioni artificiali si rivela essere un residuo di materiali pre-esistenti, una lingua di secondo grado in cui serpeggiano gli echi di lontane clausole e *cursus*. Per Fortini è solo l'inautentico che fonda l'autentico: da qui discende l'importanza della metrica, concepita come forma della presenza collettiva, come norma eteronoma, ritmo trasformatosi in istituto socio-culturale. Come nei riti funebri studiati da De Martino, il metro è parte di un cerimoniale istituzionale, è una *barre d'appui* su cui poi si possono librare i volteggi delle variazioni individuali. In quest'ottica, il metro è esattamente l'*anti-physis*, è una *langue*, uno

<sup>47</sup> Irene Fantappiè, *Cinque tesi sulla traduzione in Fortini*, in Irene Fantappiè - Michele Sisto (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-70: Campi, polisistemi, transfer*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013, p. 149.

schema astratto e una forma vuota; in più, esso è intrinsecamente legato alla tradizione e al ri-uso, alla lunga durata e alla ripetizione, nonché all'orizzonte d'attesa dei lettori e al consenso dei destinatari.

Coerentemente, le ipotesi/proposte sulla nascita di una metrica accentuale vanno lette come la ricerca di un'autolimitazione, di una nuova forma di regolarità che si ponga oltre l'anarchia del verso libero, prendendo atto dello scardinamento del vecchio sistema ma contemporaneamente scavalcandolo: tutt'altro, perciò, rispetto a una riproposizione nostalgica, restaurativa o manieristica delle forme chiuse precedenti. Ciò che va salvaguardato (e quindi rifondato), per Fortini, è la tensione vitale tra la restrizione e l'oltrepassamento, la violazione; è l'irrinunciabile dialettica tra *contrainte* e infrazione: del resto, sono solo le catene che danno le ali e permettono il volo.

Ad ogni modo, e pur amando dilettarsi in questo genere di analisi, Fortini non intende enfatizzare la rilevanza dei tratti stilistici, soprattutto se indagati con un'ottica ristretta e "degustativa". Affacciandosi sulle soglie della linguistica testuale (Teun van Dijk), Fortini invita viceversa a legare i rilievi metrici a un'interpretazione complessiva della costruzione del discorso, che dia conto delle strategie retorico-argomentative, delle svolte tematiche, narrative e figurative, dei movimenti timici o concettuali, concentrandosi sì sul valore attribuito localmente a quegli elementi ma rammentando, allo stesso tempo, come quelle opposizioni "gestuali" di agogiche e dinamiche abbiano delle determinazioni storiche ben ricostruibili (oltre che non afferenti al solo campo letterario)<sup>48</sup>.

7. Non stupirà, a questo punto, ritrovare alcuni possibili parallelismi nelle pagine in cui Fortini traccia la sua ampia, seppur frammentaria, teoria della letteratura. Diversamente da Jakobson, le cui formulazioni sarebbero appunto legate a una certa concezione della lirica moderna, per lui la letterarietà non è solo una proprietà oggettiva, prodotta dal netto predominio della funzione poetica del lin-

<sup>48</sup> Per esempio, quella sorta di cadenza piccarda per cui un testo disforico si conclude con un finale euforico, che ribalta il negativo in positivo, non sarebbe rintracciabile solo nelle poesie di Leopardi, Hölderlin o Shelley, ma anche in Beethoven, oltre che nello schema cristiano di morte/resurrezione (cfr. Franco Fortini, *Metrica e biografia*, «Quaderni piacentini», XX, 2, 1981, p. 115).

guaggio, bensì anche una relazione, variabile a seconda dei diversi contesti, situazioni e tradizioni. Ciò non significa, però, sottoscrivere un relativismo radicale, che riconduce tutto a una proiezione e a una costruzione sociali; nonostante i mutamenti storico-geografici, difatti, la letteratura mantiene inalterato un suo carattere di cerimonialità e ripetizione culturale, di ritualità e separatezza<sup>49</sup>.

Con Adorno, poi, Fortini ripete che ogni forma non è che un contenuto sedimentato e opacizzato. Ciò implica che ogni creazione artistica è statutariamente impura, e poiché gli stessi elementi stilistici sono intrisi di storia, le tecniche espressive e gli strumenti retorici – anche quelli che intendono distaccarsi dalla referenzialità e dal senso comune – hanno sempre una genesi cronologicamente e socialmente determinata: «il linguaggio poetico [...] non è un linguaggio primo, ma [...] secondo o terzo», non soltanto «rispetto al codice quotidiano», ma anche rispetto a quello della cultura; sono «frottole», quindi, le tesi che scorgono nei versi la parola «degli dèi» e dell'Essere oppure il «verbo originario»<sup>50</sup>. Per di più, in letteratura luce e ombra, caratteristiche manifeste e tratti latenti sono intercambiabili: una volta concepito il testo come un insieme di componenti disposte secondo un certo ordine, si dovrà sottolineare – con Mukařovský – che la dominante può mutare di volta in volta, a seconda del tipo di fruizione e interpretazione. Un'opera, infatti, spostandosi in diatopia, diacronia e distratia, ma anche passando attraverso quelle riscritture che vanno dalla traduzione alla glossa fino alla trasposizione intersemiotica, potrà variare e persino ribaltare la propria gerarchia interna: si pensi all'esempio di scritti filosofici, didascalici o scientifici letti, secoli dopo, come capolavori artistici, e viceversa.

Similmente, intervenendo nel '91 su oscurità e difficoltà, Fortini precisa come tali polarità siano invero gli estremi di un *continuum*, non coincidenti *tout court* con simbolo e allegoria; in letteratura, anzi, c'è sempre un'ambiguità primaria, di soglia, un margine di ambivalenza e pluralità semantica per cui anche l'enunciato più traspa-

<sup>49</sup> Del resto, durante la fruizione sarà possibile un approccio signorile, in grado di godere della verticalità paradigmatica dell'opera, cioè della sua compiutezza architettonico-formale, e una lettura servile, incuriosita dalla *suspense* e dal *plot*, completamente riversata sull'orizzontalità del sintagma.

<sup>50</sup> Franco Fortini, *Il dolore della verità. Maggiani incontra Fortini*, a cura di E. Risso, Manni, Lecce 2000, pp. 37-38.

rente e banale emana una luminescenza equivoca. D'altra parte, persino nel testo più criptico e intransitivo le «funzioni non poetiche», sebbene «inizialmente in letargo, poi riemergono», dal momento che la dialettica tra «*delectare e prodesse*» è un processo senza fine, omologo alla «lotta spietata [...] fra le funzioni linguistiche, ossia fra parti della vita mentale»<sup>51</sup>.

Fortini, d'altronde, oscilla di continuo tra un'impostazione hegeliana – secondo cui la verità artistica è subordinata a quella concettuale, in base alla quale è in qualche modo giudicabile – e una visione schilleriano-marcusiana, che rivendica il valore autonomo e utopico della dimensione estetica. Se tutta l'arte è figurale, poiché contiene, in potenza, una carica liberatoria ed emancipante, dall'altra essa rischia di essere fruita come una conciliazione prematura, dunque in modo solipsistico, consolatorio e mistificante. Per di più, secondo Fortini (che pure vi ha consacrato gran parte della propria vita) la letteratura non sarebbe che una tra le tante formalizzazioni possibili (etiche, religiose, etc.), e non godrebbe rispetto a esse di alcun primato o privilegio. Quanto alle singole opere, se non sono certo valutabili in base ai criteri di un contenutismo propagandistico-edificante e di un materialismo volgare, d'altra parte sarebbe comunque possibile mettere in discussione – ed eventualmente confutare – il loro mondo prepoetico, ossia non tanto i presupposti ideologici del loro autore e del loro contesto d'origine, quanto la proposta umana che generano e manifestano. Detto diversamente, per Fortini è doveroso creare assiologie e formulare giudizi di valore non solo a proposito della riuscita estetica dei testi, ma anche sulla loro *Weltanschauung*.

Per queste e altre ragioni, Fortini pare quasi oscillare tra un'estetica pre- e una post-romantica. Da una parte, infatti, egli sembra talvolta reintrodurre, per quanto con cautele e sfumature, un'anti-idealistica distinguibilità tra forma e contenuto; dall'altra sa perfettamente, grazie a Barthes, che non è restaurabile il paradigma d'*ancien régime* secondo cui Poesia=Prosa+a+b+c, poiché nell'Otto-Novecento il piano dell'espressione è diventato depositario di significati autonomi, di un controcanto o ritorno del represso formale, se non addirittura di verità altrimenti non veicolabili.

<sup>51</sup> Franco Fortini, *Oscurità e difficoltà*, «L'Asino d'oro», II, 3, 1991, p. 86.

8. Prima di concludere, è opportuno soffermarsi su un tardo studio fortiniano, ignorato dalla critica eppure fondamentale per il nostro discorso. Si tratta del capitolo *La poesia*, pubblicato nel '91 nel volume *Il millelibri*. Data la sede, Fortini adotta un taglio storico-teorico, trattando ad esempio della nascita della lirica moderna verso la fine del Settecento. Questo genere – a differenza del romanzo, che interrogherebbe il rapporto tra io e società – avrebbe dato voce al conflitto tra io e mondo. Anzi, con la «fine del ruolo istituzionale attribuito alla funzione letteraria» dal Rinascimento alla Rivoluzione francese, la poesia inizierebbe a essere concepita come «atto linguistico facente funzione di ogni altro atto e per questo pretendente alla totalità e alla assolutezza, tanto più se persuasa di raccogliere la voce del Popolo o di Dio o della Democrazia»<sup>52</sup>. In questo e altri scritti, poi, Fortini sostiene che il Simbolismo riprende ed esaspera i tratti fondamentali della svolta romantica: la sua oscurità – nonostante nasca da un rigetto del sentimentalismo e della confessione interiore in favore di una pronuncia pura e impersonale – finirebbe infatti per tradursi nell'esaltazione (non tanto contenutistica, quanto stilistica) dell'arbitrio soggettivo. Per di più, dato che le altre forme di trascendenza (da Dio al Progresso) entrano gradualmente in crisi, si inizierebbe in quel periodo a delegare all'estetica funzioni precedentemente attribuite all'etica e alla magia, alla metafisica e alla religione, di cui essa diverrebbe «erede e supplente»<sup>53</sup>: così, vi sarebbero una sola apparente divaricazione e una sotterranea convergenza tra il processo che specializza la parola poetica, esasperandone separatezza e autonomia, e quello che viceversa le assegna mete e valori che la travalicano.

Negli ultimi decenni del xx secolo, però, sarebbe in atto una nuova mutazione epocale. Da una parte, infatti, la concezione della poesia sembra – almeno presso il pubblico di massa – continuare a essere quella di balsamo spirituale caricato di una verticalità estatico-mistica e di una serietà frontale e tragica<sup>54</sup>. Dall'altra, l'av-

<sup>52</sup> Franco Fortini, *La Poesia*, in Bruna Miorelli (a cura di), *Il millelibri. Ventidue percorsi di lettura*, Mondadori, Milano 1991, p. 211.

<sup>53</sup> Ivi, p. 213.

<sup>54</sup> Per questo Fortini rigetta le proposte barthesiane sul *plaisir du texte*: nel Novecento, difatti, non sarebbe più possibile una fruizione autenticamente edonistica, ossia legata a una prassi «libertina» e (pre-)rivoluzionaria (cfr. Franco Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, p. 297).

vento del Postmodernismo metterebbe fine alle illusioni sul potere trasgressivo dell'arte. Si assisterebbe, così, a una «“rifeudalizzazione” delle istituzioni letterarie», a una «legittimazione – e una delimitazione – sociale» che sfiora la ricostituzione di «un dignitoso albo professionale»<sup>55</sup>, riportando a un'era di precettori, abati e cortigiani piuttosto che a quella di vati e ribelli, capipopolo e santi-reietti. Con il trionfo dell'anti-storicismo e la distruzione di una temporalità fatta di memoria e progetto, con l'appiattimento merceologico del sapere universale in un enciclopedismo telematico, verrebbero appunto liquidate tutte le convinzioni sull'importanza assoluta e sul valore contestatore della letteratura: «la poesia non sarebbe più, come pretende da due secoli, l'antagonista del mondo [...]. In forme irricognoscibili, si adempirebbe così persino un mio [...] antico desiderio: che per vincere il mondo, o esserne vinti, ci dovesse venire in aiuto qualcosa di diverso, o di più, della poesia»<sup>56</sup>.

In un clima di falsificante espressivismo di massa e neo-ermetismo irrazionalista, allora, Fortini si spinge a consigliare un'ecologia della lirica, cioè una sua riduzione o *epoché*:

Se si crede [...] che si debba praticare e predicare un sistema di valori che non le opere dell'arte [...] ponga al primo posto bensì quelle etiche e pratiche che rendano possibile [...] un accesso non mistificato alla [...] «cultura», si vivrà di fatto una contraddizione insuperabile fra [...] «normale amministrazione» [...] e «gestione “d'emergenza”» [...] della comunità in cui viviamo, che esige [...] una sorta di «sospensione», di «messa fra parentesi» della poesia<sup>57</sup>.

Ciò non significa riesumare l'afasia mallarmeana né prolungare il «tragicomico flutto di parole»<sup>58</sup> neoavanguardistico, col suo rigetto comunicativo in cui pieno e vuoto coincidono perfettamente. Entrambe le opzioni, infatti, promuoverebbero ancora la religiosità idolatrica di una casta integrata e connivente col potere (nonostante le schermaglie superficiali). La soluzione, perciò, non risiede nella rapinosa genialità del singolo autore, bensì nell'attrito e nella correzione reciproca tra le mete utopiche additate dall'arte e le trasformazioni concrete dei rapporti umani garantite dalla lotta politica. Solo così,

<sup>55</sup> F. Fortini, *La Poesia*, cit., p. 213.

<sup>56</sup> F. Fortini, *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 253.

<sup>57</sup> F. Fortini, *La Poesia*, cit., p. 215.

<sup>58</sup> Ivi, p. 216.

forse, «leggere/scrivere poesia oggi» non equivarrà a uno «“sniffo” intellettuale» e a un’«economica procedura di autoesaltazione»<sup>59</sup>. Nelle conclusioni dell’intervento, perciò, Fortini consiglia un approccio diffidente, respingente e agonistico ai testi, a cui bisogna negare «ogni identificazione patetica», concependoli piuttosto come un «ostacolo da superare»<sup>60</sup>. E se tale operazione sarà troppo difficile per la poesia moderna, allora sarà meglio chiedere «aiuto ai lontani», da Shakespeare e Petrarca a Catullo e Virgilio, «alle voci così straniatate nella loro ingannevole» trasparenza da poterci insegnare moltissimo sull’oggi e il domani, «quanto meno sembrano parlare di noi»<sup>61</sup>.

9. Ciò che accomuna i vari piani sopra illustrati è una sorta di *ethos* o postura che l’autore assume di fronte a una modernità che non va ignorata, dato che vi siamo immersi, anzi va conosciuta a fondo e attraversata dalla sua genesi fino alla contemporaneità; d’altro canto, pur essendone figlio e non potendo dunque rinnegarla *in toto*, Fortini cerca di superare la cultura esistente, auspicando l’avvento di una nuova era, di un futuro da costruire con un occhio rivolto a un passato più o meno remoto.

Comparatistica e francesistica, italianistica, traduttologia, metricologia ed elaborazioni teoriche si sono perciò dimostrate solidali tra loro; si può aggiungere, ora, che l’atteggiamento tenuto da Fortini sul piano estetico-storiografico sembra omologo non solo alle sue idee etico-politiche, ma persino alle sue riflessioni religiose e alle sue dinamiche psicologico-esistenziali. Per esempio, già quando si trovava in Svizzera, l’esule e valdese Lattes predicava contro una fede circoscritta alla sterile e ascetica purezza degli anacoreti; successivamente, il Fortini maturo prenderà le distanze dalla teologia protestante, avvicinandosi a quella cattolica, proprio perché preferirà la mediazione e la ritualità comunitaria dell’*ecclesia* rispetto a un rapporto intimo e diretto con la divinità, a un dialogo collocato *in interiore homine*: a una concezione simbolica dell’eucarestia, in qualche modo assimilabile all’equivalenza universale della cartamoneta e alle weberiane radici calviniste dello spirito capitalista, egli contrapporrà la logi-

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*

ca paradossale della transustanziazione e la concretezza della *figura* auerbachiana. Parallelamente, la sua tendenza superegotica l’ha sempre spinto a diffidare di ogni liberazione anarchica e solipsistica delle pulsioni, di ogni vitalismo istintuale e scomposto. Al contrario, la sua istanza di autocontrollo sembra rimandare all’*Entsagung* goethiana, alla rinuncia e alla matura disciplina del *Meister* contrapposte all’infantilmente vorace e (auto)distruttivo desiderio del *Werther*. La vera libertà, insomma, coincide con un’autolimitazione di gruppo in vista di un fine di miglioramento e liberazione collettivi.

Anche per questo, Fortini assume un’ottica anti-avanguardistica, prediligendo la coppia Manzoni-Mao a quella Leopardi-Lenin. Il senso serio di questa allitterante battuta (già intravisto a proposito di Saba) sta nel rigetto di un’élite illuminata e in anticipo sui tempi, cioè nella lontananza dal giacobinismo, dal progressismo e da certo operaismo. A suo avviso, le lotte coloniali non rappresentano il nostro passato, bensì sono nostre contemporanee; i cambiamenti profondi, le vere rivoluzioni nascono in seno alle grandi masse e si articolano secondo una dialettica che alterna pazienza e impazienza, tempi lunghi e lacerazioni improvvise. D’altronde, una delle migliori esemplificazioni delle convinzioni fortiniane è costituita dalla sua visione del confucianesimo cinese, che dimostrerebbe come siano solo la pianificazione e la codificazione delle istituzioni sovraperpersonali a permettere la spontaneità. Quella valorizzazione delle norme e delle leggi, cioè, irriderebbe «al cristianesimo e al romanticismo degli occidentali [...] preoccupati della coscienza» e della sincerità: piuttosto che «pregiare l’abisso del silenzio, interpretando la parola» come imperfetta allusione e tradimento di «verità non verbalizzabili», Fortini abbraccia un «pessimismo più radicale, ma più capace di indurre all’azione, che accettando l’aspetto convenzionale e cerimoniale del linguaggio ne formalizzi al massimo l’uso, sempre meno inseguendo la chimera della autenticità»<sup>62</sup>.

Insomma, nonostante Fortini tenda ad assegnare il *primum* alla dimensione politica, non mi sentirei di individuare un nucleo geneticamente o logicamente primario, né di appiattire e confondere le varie dimensioni su cui si è esercitata l’intelligenza dell’autore; cio-

<sup>62</sup> Franco Fortini, *Non solo oggi. Cinquantanove voci*, a cura di Paolo Jachia, Editori Riuniti, Roma 1991, p. 310.

nonostante, credo sia plausibile ipotizzare l'esistenza di analogie e costanti che fondano la (parzialmente celata) coerenza del "sistema" fortiniano, di un *corpus* vasto e contraddittorio in cui però, in fondo, tutto sembra tenersi.

Venendo all'ambito indagato in questo articolo, si può dire che il cuore della questione stia nell'attrito tra la visione del mondo fortiniana e l'*a priori* ideologico rappreso nella *Gestalt* lirica moderna, descrivibile (con Adorno e Mazzoni) come registro del privato, come un genere essenzialmente egocentrico, che punta a un'individuazione completa, espungendo i livelli di realtà che oltrepassano l'io (la storia e le relazioni interumane), e che rimanda un'immagine monadica del mondo. Fortini, invece, avversa il culto della genialità, dell'immediatezza e dell'originalità, nonché l'inflazione dell'arbitrio singolare e dell'espressivismo. Si potrebbe affermare che egli si schieri con la tradizione – intesa come canone e *Wiedergebrauchsrede* – contro il talento individuale, precisando però subito che il suo prospettivismo marxista e la sua tensione a una meta utopica si distaccano nettamente dall'umanesimo conservatore di Eliot, le cui radici classiste sarebbero anzi da stigmatizzare. Per Fortini, intendere appropriatamente le funzioni della poesia significa ribadirne i limiti, opponendosi tanto alla sua assolutizzazione quanto alla sua abolizione. L'arte, cioè, non è né sacra né superflua, non è né tutto né nulla, bensì qualcosa. Se tutto questo pare inclinare Fortini verso il «classico contro il romantico»<sup>63</sup>, va ricordato come il suo classicismo moderno sia costantemente lacerato da un'auto-contestazione e dilaniato dal "principio-speranza", ossia dall'anelito a una nuova regola e a una società radicalmente diversa. Il normale consumo delle opere, a suo avviso, prevede il loro prolungamento in pensiero e in azione, cioè il passaggio dalla *poiesis* alla *praxis*, dall'Altro agli altri, dall'estetica all'etica e alla politica: come insegnava Brecht, la letteratura sarà esaminata.

Di conseguenza, quando si avvicina alla poesia moderna, Fortini avverte sempre «la forza di due passioni contrarie, quella verso la partecipazione e quella verso il distacco, da cui derivano tanto la presenza quanto l'ingratitudine dell'ospite»<sup>64</sup>. La sua vocazione sem-

bra essere quella a porsi negli spazi liminali, sulle soglie e le "frontiere", collocandosi contemporaneamente dentro il *mainstream* lirico e fuori di esso, guardando all'epoca preromantica e preconizzandone una avvenire. È per questo che il Novecento più alto non è quello che si auto-raffigura come premoderno, bensì quello che riconosce «le ragioni della perversa poesia del nostro secolo, [...] non cattolica e non classica ma figlia del simbolismo e delle avanguardie»<sup>65</sup>, avendo però la forza di oltrepassarle. E qualcosa di simile potrebbe dirsi per il Fortini poeta, che da una parte forza e contamina il genere – rivolgendosi all'epica, alla drammatica o al lessico volgare dell'economia politica, quasi stravolgendo la *greater Romantic lyric* –, dall'altra ostenta un monologismo e una *Stiltrennung* che (nonostante un'esperazione manierista atta a denunciare la parzialità e l'insufficienza di quel linguaggio specialistico) gli vietano di fuoriuscire dall'equazione otto-novecentesca tra poesia e lirica.

Quello di Fortini, forse, è il sogno – ossia la tensione polemica, stanti le attuali condizioni che lo impediscono – di una terza via, distinta tanto dalla prosa ragionativo-discorsiva quanto da una poesia ancora concepita come solitudine e idioletto piuttosto che come comunicazione pubblica. Questa aspirazione, in ultima istanza, sembra essere omologa a un progetto politico che sappia bilanciare l'infinito valore delle esistenze individuali con il primato dei destini generali, la libertà con l'eguaglianza e la fratellanza, in modo diverso sia dallo Stato etico e dalle oppressioni di regime del socialismo reale, sia dal narcisismo, dalla competizione egoista e spietatamente cinica promossi dal capitalismo.

Non è un caso, allora, che nel '93 Fortini prenda congedo da Rimbaud e dalla sua celeberrima lettera del veggente, redatta nei giorni della Comune parigina, preferendogli quel Manzoni che aveva avversato la vocazione letteraria di Marco Coen e che aveva anteposto l'utilità pubblica alla bellezza, l'integrità morale al riscatto estetico:

Chi avrebbe avuto [...] l'opaca ma sacrosanta mancanza di carità di chiedergli di andare a uccidere e a morire [...]? Non Nietzsche che con Burckhardt gemeva allora sul crollo della civiltà; ma sì Manzoni, vivo ancora. Che mezzo secolo prima aveva scritto di essere pronto a consegnare a Racine se, «per

<sup>63</sup> Franco Fortini, *Un giorno o l'altro*, a cura di Marianna Marrucci e Valentina Tinacci, Quodlibet, Macerata 2006, p. 404.

<sup>64</sup> SE, p. 1778.

<sup>65</sup> F. Fortini, *Note su Novecento*, cit., p. 58.

abbruciarlo», glielo avesse chiesto – l'ultimo [...] esemplare delle sue tragedie, perché ai suoi occhi il riposo della coscienza [...] contava più di tutto il piacere che da quelle opere i secoli avvenire avrebbero potuto trarre. Chi sa se la fucilazione di quel ragazzo contro una delle «muraglie arrossate» non avrebbe valso più di tutta la ricchezza dei suoi versi. Domanda che mai da giovane mi sarei posta. Addio dunque, Rimbaud<sup>66</sup>.

Piuttosto che al *dérèglement de tous les sens* dell'adolescente *aux semelles de vent*, Fortini si avvicina alla lingua dei re di Brecht, autore non per niente interessato a mondi pre-moderni ed extra-europei, dal *romancero* alla millenaria sapienza cinese. In conclusione, per quanto denunci di continuo l'orrore su cui si regge lo splendore della cultura, Fortini sceglie di adottare uno stile compostamente borghese, più *mortuus* e straniente di un *Inno sacro* manzoniano: per lui, come per Mandel'stam, è la poesia classica la poesia della rivoluzione.

## Fortini traduttore e la cultura tedesca

Roberto Gilodi

### 1. *Autonomia ed eteronomia della poesia*

In un'intervista a Rai 3, alla domanda «che cos'è la poesia?» Fortini si ricordò di un'affermazione di Goethe, all'apparenza paradossale, secondo la quale le cose che si hanno da dire si dicono in prosa, mentre le poesie le scriverebbe chi non ha nulla da dire. E commentò così questo pensiero goethiano: «La poesia non vuole comandare, persuadere, indurre, dimostrare». Fortini faceva propria la dichiarazione di Goethe per concludere che la poesia parla in realtà di qualcosa, ma parlando di qualcosa parla anche necessariamente di se stessa.

Vorrei partire da questa affermazione che è doppiamente sorprendente: in primo luogo perché l'*opinio communis*, tanto quella colta quanto quella popolare, assegna alla poesia una valenza conoscitiva e morale; in secondo luogo perché questa non sembra un'affermazione immediatamente riconducibile all'idea di poesia di Fortini. Può quindi stupire che egli si sia riconosciuto nella dichiarazione goethiana sulla gratuità comunicativa del poetico. La spiegazione di questo solo apparente paradosso ci porta in realtà nel centro dell'idea fortiniana di poesia e di letteratura, ma dice anche molto dell'idea stessa di cultura che ha segnato la sua identità intellettuale e, come vedremo, il suo confronto con la cultura tedesca.

Il punto cruciale mi pare sia questo: l'assenza di una strumentalità esplicita della poesia non significa la sua autoreferenzialità. Semmai è lecita l'ipotesi che il fare del poeta, il *poiein*, sia una pratica inintenzionale, che richiama alla memoria una frase di Benjamin nella premessa al saggio sul *Dramma barocco*: «la verità è la morte dell'intenzione»<sup>1</sup>.

<sup>66</sup> Franco Fortini, *Poesia sì, lavoro no*, «L'Espresso», xxxix, 16, 18 aprile 1993, p. 183.

<sup>1</sup> Il passo completo, tratto dalla *Premessa gnoseologica* al saggio sul *Dramma barocco tedesco*, suona così: «la verità non entra mai in relazione, tanto meno in una relazione



E qui azzardo una prima spiegazione che vuol essere anche un *fil rouge* di queste riflessioni. Per Fortini la poesia, a differenza di altre pratiche della parola, è predisposta a diventare “segnatura del tempo storico” e lo diventa proprio in ragione del fatto che non si dà una finalità immediata<sup>2</sup>. Essa non partecipa della *doxa*, si sottrae al *commercium* della parola, non è affermativa e non vuole persuadere, vuole semmai urtare, non ama la simpatia, non cerca l’identità ma la differenza. La poesia è dunque costitutivamente “altra”. Se si tratti di un’alterità ideale, che le assegna, al pari della benjaminiana immagine allegorica, una funzione di tramite tra la contingenza e l’infinito o piuttosto di una “negazione” secolarizzata, come quella che le affida Bertolt Brecht<sup>3</sup>, non è del tutto chiaro, anzi è proprio questo uno degli aspetti più controversi della concezione poetica fortiniana.

Se analizziamo il senso specifico che Fortini attribuisce all’autonomia della poesia e dell’arte appare tuttavia certo che l’autonomia non è mai un congedo dal mondo ma è la condizione perché le espressioni artistiche attivino una funzione conoscitiva non priva di valenza politica. Chi non è disposto a riconoscere all’arte la sua autonomia è mosso dall’intenzione di sottometterla al suo dominio.

«Infatti – dichiara Fortini – la lotta contro l’autonomia cela sempre la tendenza ad una eteronomia a senso unico»<sup>4</sup>.

Qui si palesa un aspetto caratteristico dello stile di pensiero di Fortini: la visione della relazione dialettica, ossia il vedere nelle cose

intenzionale. L’oggetto della conoscenza, quale si determina nell’intenzione concettuale, non è la verità. La verità è un essere inintenzionale formato di idee. Il comportamento che le si addice è perciò non già un intendere conoscitivo, bensì un risolversi e uno scomparire in essa. La verità è la morte dell’intenzione. Precisamente questo può essere il significato della favola dell’immagine velata di Sais, il cui svelamento provoca la distruzione di colui che voleva interrogare la verità» (Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, traduzione di Flavio Cuniberto, Einaudi, Torino 1999, p. 11).

<sup>2</sup> Per una trattazione degli aspetti metodologici connessi al concetto di segnatura nell’ambito delle scienze umane si veda Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 35-81.

<sup>3</sup> Fortini a proposito di Brecht parlò di una poesia che muove «dalla falsa sicurezza alla solitudine e dalla solitudine alla solidarietà, nega affermando e affermando nega» (Franco Fortini, *Introduzione*, in Bertolt Brecht, *Poesie e canzoni*, Einaudi, Torino 1959, p. XX).

<sup>4</sup> Franco Fortini, *Leggendo Spitzer*, in Id., *Verifica dei poteri*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, Milano 2003, p. 204.

il loro opposto, il ragionare per paradossi, il gusto del *Witz* romantico, l’erosione anti-ideologica delle certezze<sup>5</sup>.

Interessante a questo proposito è la radiografia del metodo spitzeriano che troviamo in *Leggendo Spitzer*, raccolto in *Verifica dei poteri*, dove si evidenzia una presa di distanza non solo rispetto alla *Stilkritik* ma anche rispetto alle obiezioni che Cesare Cases, allora impegnato nella diffusione militante della critica lukacsiana, aveva mosso a Leo Spitzer in una recensione del 1955 su «Società». Si trattava della recensione di *Critica stilistica e storia del linguaggio*, pubblicato l’anno prima da Laterza.

Questo confronto, sebbene segnato dal clima culturale e ideologico di quegli anni, discute questioni che attengono all’identità del letterario, questioni che oggi, verrebbe da dire, al di là dell’apparenza che può sembrare anacronistica, sono più urgenti di allora. Penso soprattutto al rapporto tra filologia e critica, che sta particolarmente a cuore a Fortini, ossia al legame che unisce la ricognizione linguistica del testo alla fondazione filosofica dei suoi significati. Una relazione che fu teorizzata nell’ambito del romanticismo jeneso – in particolare da Friedrich Schlegel e da Schleiermacher –, per il quale l’una è la condizione dell’altra: non si dà filologia senza critica, ma neppure critica senza filologia. Parafrasando Kant, si potrebbe dire che la filologia senza la critica è cieca e la critica senza la filologia è vuota.

Nella triangolazione argomentativa tra il saggio di Cases, il libro di Spitzer e le sue considerazioni personali, Fortini dichiara di condividere le perplessità di Cases rispetto ad un metodo, quello spitzeriano, che pone al centro della sfida ermeneutica la cifra linguistica individuale dell’autore, lasciando in ombra le ragioni storico-oggettive

<sup>5</sup> C’è un frammento di Friedrich Schlegel che sembra compendiare in anticipo lo stile di pensiero dialettico di Fortini: si tratta del nr. 121 dei *Frammenti* dell’«Athenäum». Ne cito l’inizio: «Un’idea è un concetto compiuto sino all’ironia, una sintesi assoluta di antitesi assolute, l’alternanza continuamente autogenerantesi di due pensieri in conflitto. Un ideale è al contempo un’idea e un fatto. Se gli ideali per il pensatore non hanno altrettanta individualità che gli dèi dell’antichità per l’artista, allora occuparsi delle idee non è altro che un noioso e faticoso gioco di dadi con formule vuote, ovvero un’assorta contemplazione del proprio naso alla maniera dei bonzi cinesi» (Friedrich Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di Michele Cometa, Einaudi, Torino 1998, p. 45). Della diffidenza di Fortini verso le ideologie ha dato conto in modo assai persuasivo Davide Dalmas nella sua monografia sul critico fiorentino intitolata *La protesta di Fortini*, Stylos, Aosta 2006. In particolare nel capitolo *Esprimere la protesta*, pp. 127-157.

che, viceversa, secondo Cases, presiedono alla sua strategia espressiva. Su questo punto la linea argomentativa di Fortini assume un rilievo che a mio modo di vedere supera di molto le ragioni contingenti del confronto teorico di quegli anni. La discussione verte sulla *vexata quaestio* del realismo, che negli anni Cinquanta e Sessanta si era riaccesa con le traduzioni einaudiane delle opere di Lukács e con la discussione dei fondamenti della critica marxista<sup>6</sup>. Nel saggio su Spitzer Fortini si pone questa domanda: «Ma proviamo ora a chiedere a noi, a Cases, se il criterio di validità artistica (ultimo e primo dei problemi) risieda nella misura dell'adeguazione (o *rispecchiamento*) alla realtà obiettiva (mimesi della natura o della storia) o invece nei modi e gradi della elaborazione o combinazione dei dati». E a seguire, tra parentesi (le parentesi sono frequenti in questo e in altri saggi fortiniani di questo periodo, segnalano un'ansia di esattezza e puntualizzazione rispetto ad una concettualità fluttuante e spesso equivoca nel discorso letterario pubblico), leggiamo: «(Occorre avvertire che quando parliamo di “rispecchiamento” e di realtà obiettiva non intendiamo nulla di inerte e passivo e che la realtà obiettiva *non* è l'immediato sensibile? Ma quando parliamo di modi e gradi della elaborazione e combinazione dei dati, con quest'ultima parola ci si vuol riferire a quell'ordine di elementi e di segni che, singolarmente presi, sono bensì elaborazione o combinazione, o segni di una esperienza, ma che si aggregano e combinano, appunto, come “parti del discorso”: da “quel ramo del lago di Como”, fino all'elemento chiamato “Renzo” o a quello chiamato “peste di Milano”, ecc.)»<sup>7</sup>.

Tutto il ragionamento di Fortini è volto a chiarire la “differenza” tra i modi di elaborazione simbolica del reale nell'esperienza ordinaria (ossia nelle vite individuali e collettive) e i modi letterari in cui i segni e le loro combinazioni sono “parti del discorso”. La conclusione del suo ragionamento è la messa in chiaro della differenza tra «ordine discorsivo-conoscitivo» e «ordine conoscitivo-espressivo,

<sup>6</sup> Questa è la sequenza delle opere di Lukács uscite in quegli anni: *Saggi sul realismo* nel 1950, *Il marxismo e la critica letteraria* nel 1953, *Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento ad oggi* nel 1956, *Il significato attuale del realismo critico* nel 1957, *La distruzione della ragione* nel 1959, *Il giovane Hegel e i problemi della società capitalistica* nel 1960, *Il romanzo storico* nel 1965.

<sup>7</sup> F. Fortini, *Leggendo Spitzer*, cit., p. 201.

sintetico (che è l'opera di poesia)»<sup>8</sup>. Ciò che Fortini evidenzia è che nella lettura di un testo letterario il criterio dell'adeguazione al reale non si basa soltanto sull'esperienza del mondo che il lettore possiede, ma anche sulle sue «conoscenze estetiche riflesse», su «precedenti “organizzazioni” artistiche, come stanno a dimostrare buona parte dell'obiettivismo, o classicismo critico, e i classicismi in genere, inseparabili dai “modelli”; e finalmente gli stessi limiti di un Lukács, con le note conseguenze di possibile sterilità critica»<sup>9</sup>.

L'allusione implicita è con tutta probabilità alla nota cecità lukacsiana nei confronti delle avanguardie e in genere della sperimentazione artistica a cui faceva da contraltare la sua tentazione classicistica, nella quale risuonava l'analogo orientamento professato da Hegel nelle *Lezioni di Estetica*<sup>10</sup>. Sarà bene notare, a proposito della citazione precedente, l'idea di Classicismo che emerge dalla posizione di Fortini, dove non si tratta semplicemente dell'affermazione dei valori estetici dell'antichità ma del bisogno di un ordine compositivo che diventi canone. Una prima provvisoria conclusione su questo punto è che la critica a Lukács espressa nel saggio su Spitzer dimostra come l'idea di letteratura che Fortini stava maturando in quegli anni superasse nettamente le contrapposizioni manichee tra autonomia ed eteronomia dell'arte e fosse orientata a considerare la complessa rete di rapporti che lega queste due prospettive, relativizzandone le rispettive pretese di absolutezza.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Ivi, p. 202.

<sup>10</sup> Nelle *Lezioni di Estetica* Hegel precisa che l'arte classica è quella che è riuscita a creare la perfetta corrispondenza tra contenuto e forma e che in virtù di ciò l'ideale che le è sotteso trova in tale corrispondenza la sua più compiuta rappresentazione. Se alla nozione hegeliana di “ideale” sostituiamo quella di ideologia in senso marxiano vediamo come il modello del classico funzioni perfettamente nella teoria del romanzo del Lukács marxista. Quanto alla nozione di bello estetico, il suo fondamento è nella “forma dell'autonomia” che è la condizione perché “l'universale condizione del mondo” possa accogliere la “forma dell'ideale”. In un passo successivo Hegel scrive: «Il centro dell'arte è costituito dalla unione, in sé conclusa a libera totalità, del contenuto con la forma ad esso senz'altro adeguata. Questa realtà esterna coincidente con il concetto del bello, a cui invano si è sforzata di giungere la forma d'arte simbolica, viene ad apparire soltanto con l'arte classica. Noi abbiamo già stabilito nella precedente trattazione dell'idea del bello e dell'arte la natura universale del classico; l'ideale offre il contenuto e la forma per l'arte classica che porta a realizzazione in questo adeguato genere di conformazione ciò che è la vera arte secondo il suo concetto» (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino 1997, vol. I, p. 205 e p. 481).

Fortini non ha dubbi: quando i dati di realtà migrano verso lo spazio letterario entrano in una tessitura che li trasforma; pur rimanendo segni di un'esperienza, la nuova relazione discorsiva in cui sono inseriti assegna ad essi significati nuovi. Sulla base di questo assunto lo "specifico letterario" appariva a Fortini una categoria vuota se non veniva intesa a partire da un confronto con il mondo; allo stesso modo la conoscenza discorsiva e razionale del mondo non poteva sostituirsi alle forme di conoscenza elaborate in sede letteraria. Fra queste, la "memoria" che traccia mappe e stabilisce genealogie; quella memoria fatta di parole, di ritmi, di suoni, di tropi, di narrazioni e personaggi a cui oggi (dopo Julia Kristeva) diamo il nome di intertestualità. Fortini la vede attiva nella relazione con il classico che entra in risonanza con l'intelligenza storica del mondo. Questa sua originale alchimia basata su una commistione di Classicismo e Modernità darà i suoi frutti migliori nella traduzione del *Faust* di Goethe di cui dirò più avanti.

## 2. Il metodo dialettico

Fortini in quegli anni immetteva nel circuito della comunicazione critica una visione dialettica e un senso della differenziazione che si opponeva alle pretese di semplificazione ideologica, nonché a quelle di semplificazione discorsiva di cui fornirà anni dopo una testimonianza eloquente l'articolo *Scrivere chiaro* del 1974, poi raccolto in *Questioni di frontiera*<sup>11</sup>.

Vorrei tornare ancora al confronto con Spitzer, che offre una chiave interessante per capire l'autocoscienza critica di Fortini e il suo "metodo dialettico" all'altezza degli anni Cinquanta. Come è noto, alla pubblicazione del saggio su Spitzer farà seguito uno scambio epistolare tra Fortini e il critico tedesco. Si tratta di un'interlocuzione breve ma di

<sup>11</sup> Ne è un esempio significativo il seguente passo: «Il supporto delle idee (libro, giornale) stabilisce, naturalmente con un margine di errore, a chi si destinino certi messaggi. Scarta un certo livello perché è troppo alto, un altro perché troppo basso. Ma questa scelta diventa anche scelta di argomenti. La grande stampa del capitale è aperta ai linguaggi settoriali: ecco la pagina economica, quella sportiva, quella letteraria, quella medica eccetera. Capacità giornalistica è quella di correggere il linguaggio settoriale con linguaggio colloquiale e comunicativo medio. Di solito, durante questa correzione avviene l'imbroglione ideologico ai danni del lettore» (Franco Fortini, *Scrivere chiaro*, in Id., *Questioni di frontiera*, Einaudi, Torino 1977, p. 125).

notevole intensità e ricca di riferimenti impliciti all'elaborazione teorico-letteraria e politica di Fortini in quegli anni. Mi limiterò a un punto che appare rilevante non solo nell'economia del discorso critico coevo ma anche dalla prospettiva di un'idea di critica che ha attraversato le seduzioni effimere del postmodernismo. Nella sua seconda lettera a Fortini (2 dicembre 1955) Spitzer conclude un ragionamento sulla differenza tra critica sociologica o marxista, in quanto critica con finalità esterne al fatto estetico, e "critica estetica" kantianamente "disinteressata", quella a cui il critico tedesco accordava la sua netta preferenza e che lo porta alla seguente conclusione: «Credo dunque che la grande poesia sia atemporale – come lo è la matematica»<sup>12</sup>. A questa affermazione non priva di sapore polemico Fortini replica: «ho sempre pensato e penso che una lettura "dentro il testo", ossia una lettura "stilistica" dovrebbe condurre, se condotta con tutto il rigore di cui lei è maestro, ai medesimi risultati di una critica che parta dal "di fuori"»<sup>13</sup>.

Fortini fornisce qui una visione dialettica dei problemi letterari, in questo dimostrandosi hegeliano come Adorno e Peter Szondi<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Il passo completo, tratto dalla lettera di Spitzer a Fortini, datata Baltimora, 2 dicembre 1955, è il seguente: «Ma per non celiare più, dirò questo sulla mia interpretazione marxistica di Goethe: io, personalmente, non ho il menomo gusto di proibire una critica di Goethe che ci mostrasse l'aspetto nefasto suo nella storia del germanesimo (e probabilmente sarei d'accordo con lei, infatti ho espresso idee simili sul *Goetheskult* filisteo e fariseo). Ma quando analizziamo una sua poesia, tutto ciò che è fuori del testo va escluso; dobbiamo far nostri i presupposti del testo stesso: se è pastorale, diventiamo pastori, se è di critica della vita industriale ci facciamo critici dell'industria; se è cattolico o buddistico, diventiamo per un momento cattolici o buddisti. Di modo che una critica marxistica o antimarxistica trova il suo posto soltanto *dopo* la classe di letteratura o *fuori* della detta classe. Prima si deve capire il poema secondo i suoi dati. Tutto ciò che lei spiega su *Über allen Gipfeln*... mi sembra una confusione di una *poetica* con un'analisi *sociologica*, possibile soltanto dopo la prima. Quando leggo *Über allen Gipfeln* non devo sapere niente dell'"uomo goethiano", del suo *Tagewerk* (la "biographical fallacy"!), del suo *Streben*, del falso idealismo dei tedeschi che pretende dopo una giornata di far soldi poter essere vicino agli uccelletti, del vedere "in modo veloce" paralleli fra natura e uomo [...] Tutto questo sono "allogria", come diceva Croce. Se lei mi contraddicesse, direi che lei non concepisce l'arte come "cosa disinteressata" nel senso kantiano – e allora non esiste più "critica estetica", soltanto "critica ideologica". Credo dunque che la grande poesia è *atemporale* – come lo è la matematica. In quest'ultimo campo nessuno oserebbe invocare un pregiudizio ebreo, cristiano, borghese, socialista, ecc. Perché agire diversamente quando si tratta di poesia, che anche crea moduli che, una volta creati, restano coll'umanità, col "patrimonio eterno"?» (F. Fortini, *Leggendo Spitzer*, cit., pp. 213-214).

<sup>13</sup> Ivi, p. 216.

<sup>14</sup> Di Adorno segnalò in particolare i saggi compresi in Theodor Wiesengrund Adorno, *Note per la letteratura*, 2 voll., Einaudi, Torino 1979. Di Peter Szondi, oltre ai saggi

Ciò su cui invita implicitamente a riflettere questa affermazione è il concetto di limite, ossia la “dialettica del limite”: dove sta il confine tra il dentro e il fuori della letteratura? Non è forse il dentro l'altra faccia del fuori? E non è forse vero che per comprendere l'uno si deve conoscere l'altro?

Questo modo di ragionare di Fortini, questo vero e proprio abito mentale, ha dato risultati interessanti anche nella sua teoria della traduzione. Egli è chiaramente consapevole del fatto che lo spartiacque tra classicismo, o meglio, tra i classicismi europei e la modernità passa fundamentalmente attraverso il riconoscimento in sede estetica, ma anche politica, del potere contraddittorio dell'individuale. Contraddittorio perché diviso tra Prometeo e la malinconia, tra volontà di potenza e solitudine, tra l'esaltazione del fare di Robinson Crusoe e l'inermità sofferta di Amleto. Su questo sfondo l'individuo non appare più come *zoon politikon* ma come monade: in grado di riflettere l'intero universo ma nello stesso tempo unità isolata e impenetrabile.

### 3. *Ermeneutica e traduzione*

Un riflesso di questa fondamentale contraddizione che attraversa la soggettività moderna, nella visione che ne hanno i proromantici, è ad esempio una radicale inversione del problema dell'interpretazione. Friedrich Schleiermacher, sodale jenese dei fratelli Schlegel, di Novalis, di Tieck e Wackenroder, pone la questione ermeneutica in diretto rapporto con quella linguistica: interpretare è ripercorrere la genesi della produzione del testo, seguirne la formazione. Per scoprire che non esistono e non possono esistere automatismi interpretativi, che non ci sono certezze metodologiche che assicurino la cognizione

compresi in *Poetica dell'idealismo tedesco*, Einaudi, Torino 1974, si veda *Satz und Gegensatz*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976. Dei sei saggi ivi raccolti il noto germanista Beda Allemann aveva scritto: «Szondi è il dialettico tra i critici tedeschi; egli continua la tradizione inaugurata dal giovane Lukács e da W. Benjamin. Nello stesso tempo egli non disdegna la scuola critico-stilistica che ha attraversato. Egli cerca nel testo letterario stesso la tesi e l'antitesi senza ricorrere alle antitesi più ovvie di arte e vita o di letteratura e società» (Il testo compare nel risvolto editoriale del volume di cui sopra, la traduzione è mia). Ho voluto citare questo giudizio su Szondi perché vi sono, dal punto di vista metodologico, non poche affinità tra il critico tedesco e Fortini, a dispetto delle indubbie differenze di cornice storico-culturale.

piena di un testo. Perché? Perché in ogni produzione linguistica, sia essa orale o scritta, un discorso o un testo, la parola va intesa nella sua *estraneità*. Essa è proferita da un “altro da me” che reca ben evidenti i segni della sua alterità. L'interpretazione è quindi anzitutto un riconoscimento dell'estraneo, un'intelligenza della diversità. Di qui l'incertezza dell'esito e il suo carattere infinito, ossia mai concluso. Questo aspetto dell'estraneità con cui l'interpretazione si misura viene amplificato nella traduzione dalla differenza linguistica: una *differenza di grado, non di specie*.

Fortini ha affrontato il problema della traduzione con la consapevolezza di chi ha seguito la genesi dell'ermeneutica romantica e la sua emancipazione dalle premesse illuministiche. Ma anche di chi ha sondato il farsi di un'idea di *Weltliteratur*, che è forse il vero orizzonte della sua idea di poesia<sup>15</sup>. E non solo nel senso di una latitudine ampia di geografie letterarie, ma anche di un'estesa e stratificata complessità culturale, in cui la letteratura si media con la storia e con l'*ars combinatoria* delle differenti espressioni simboliche.

Il problema dell'alterità dei testi fa dunque tutt'uno con quello della valorizzazione dell'individuale e con il riconoscimento della sua irriducibilità. I suoi punti di riferimento sono il filosofo e teologo romantico Schleiermacher e la sua idea di ermeneutica e traduzione e il Goethe del *West-östlicher Divan* che sperimenta il “mettersi in relazione” con la poesia dell'altro «per mezzo della mia propria produzione»<sup>16</sup>.

Nelle *Lezioni sulla traduzione* leggiamo un passo che segnala bene l'assimilazione della lezione romantica da parte di Fortini: «Quando, in età romantica, Schleiermacher [...] afferma che la traduzione è un movimento che può farsi in due direzioni opposte: o portando

<sup>15</sup> Luca Lenzini, nella sua fondamentale edizione mondadoriana degli scritti saggistici di Fortini, ha fornito un'accurata mappatura della geografia culturale che ne ha caratterizzato gli anni della formazione individuando come agisca in lui «un elemento “nordico” o “mitteleuropeo” che lo stacca nettamente dai coetanei orientati verso la Francia e l'Inghilterra». E conclude il suo ragionamento sulle ascendenze culturali fortiniane osservando come «[l]a perenne dislocazione di Fortini ha la sua base di partenza entro questa desueta genealogia, che è anche all'origine della durevole difficoltà della cultura italiana a far proprie le istanze di fondo della sua opera» (Luca Lenzini, *Le parole della promessa*, in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. xxxiv-xxxv).

<sup>16</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Divano orientale-occidentale* (1819), Boringhieri, Torino 1959, p. 389.

l'autore al linguaggio del lettore o il lettore al linguaggio dell'autore, mostra di essere, con i suoi anni, proprio su di un discrimine storico»<sup>17</sup>. Questo rovesciamento prospettico interrompeva infatti una consuetudine millenaria e inaugurava una nuova pratica del confronto linguistico. «Era cioè finita – dichiarava Fortini – la lunga età dell'appropriazione ed era cominciata quella della collisione dei linguaggi e dei testi»<sup>18</sup>.

«Collisione dei linguaggi» è un'espressione che rivela il potenziale di straniamento che il confronto linguistico e culturale porta con sé. Le avanguardie artistiche del primo Novecento, come è noto, hanno costruito su queste collisioni le basi di nuove concezioni e di nuove pratiche artistiche. Ma ben prima della stagione delle avanguardie e del Modernismo, in anni di poco successivi alla svolta romantica inaugurata da Schleiermacher e da Friedrich Schlegel, il tema del confronto con l'alterità linguistica e la necessità di preservarne l'identità originaria trova, come dicevo poc'anzi, un interprete di eccezione in Goethe. Le note al *Divan* sono un capolavoro di teoria della traduzione moderna. È di grande interesse il richiamo che ne fa Fortini nelle sue lezioni senesi sulla traduzione proponendo, sulle orme di Goethe, un'idea di traduzione «fedele» «che sia al tempo stesso [...] letterale e creativa»<sup>19</sup>.

Il punto di svolta, dichiara Fortini nella prima lezione, è il «Settecento di Vico e di Herder» in cui «la traduzione, che per un millennio si era proposta di annettere e assimilare il diverso e il lontano, comincerà ad avvertire il bisogno di restituire anche, o invece, le specificità e le diversità»<sup>20</sup>. Questo bisogno di confronto con la diversità e la rinuncia all'assimilazione forzata nascono – ci spiega Fortini – dal fatto che l'orizzonte di arrivo, ossia di chi opera l'assimilazione, si

<sup>17</sup> Franco Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 56. Vale la pena di riportare per esteso il passo di Schleiermacher a cui si rifà Fortini, perché coglie l'essenza dell'idea moderna di traduzione: «Quali vie deve allora percorrere il vero traduttore che intende realmente accostare questi due personaggi così distanti tra loro, quali sono lo scrittore e il suo lettore, e venire in aiuto a quest'ultimo, senza tuttavia costringerlo a uscire dalla cerchia della lingua materna per poter capire e gustare il primo nella maniera più precisa e completa possibile? A mio avviso di tali vie ce ne sono soltanto due. O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore» (*La teoria della traduzione nella storia*, a cura di Siri Nergaard, Bompiani, Milano 1993, p. 153).

<sup>18</sup> F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, cit., p. 56.

<sup>19</sup> Ivi, p. 59.

<sup>20</sup> Ivi, p. 53.

è fatto precario. Il senso forte della tradizione letteraria è entrato in crisi, la «veste indigena», come l'ha chiamata Goethe, ha perso i tratti certi della sua fisionomia originaria. In luogo dell'assimilazione «parodica» – espressione anche questa goethiana – vengono ora privilegiate le doti di estraneità dell'originale<sup>21</sup>.

Su questa linea Fortini colloca la teoria della traduzione di Benjamin e il suo modello di una traduzione interlineare della Bibbia che ne restituisca il senso letterale con l'effetto *unheimlich* e straniante che il *sensus literalis* comporta. Si tratta insomma, come già pretendeva Schleiermacher, di «strappare il lettore ai suoi abiti linguistici»<sup>22</sup>. Fortini ha colto chiaramente come la vera lezione della *Goethezeit* sia la lettura della Modernità letteraria come età della lacerazione (la *Zerrissenheit* di cui parla Schlegel nel *Saggio sullo studio della poesia greca* a proposito di Amleto<sup>23</sup>): Schleiermacher, Goethe e i Romantici condividono la convinzione che nell'estraneità, nella differenza, nella lontananza stia la condizione dell'intelligenza delle relazioni intersoggettive e delle loro espressioni artistiche.

Questo nucleo cognitivo si è riacceso potentemente con le avanguardie del primo Novecento nel quadro di un «disincantamento del mondo» ormai realizzato. Gli esiti cognitivi ed estetici di questo processo sono visibili nella teoria della traduzione di Benjamin a cui Fortini si riferisce nella prima lezione sulla traduzione. La traduzione straniante mette infatti il lettore a confronto con una costruzione del

<sup>21</sup> Dopo l'epoca della traduzione «linearmente prosaica» – quella ad esempio della Bibbia di Lutero – segue, secondo Goethe, quella «in cui ci si sforza di trasferirsi nelle situazioni del paese straniero, ma in realtà [si] tende solo ad appropriarsi del senso a noi estraneo e a raffigurarlo nuovamente nel proprio senso. Vorrei chiamare quest'epoca *parodistica*, nel senso più pieno del termine». Costoro, aggiunge Goethe, «per ogni frutto straniero pretendono un surrogato che cresca sul loro proprio suolo» (*La teoria della traduzione nella storia*, cit., p. 122).

<sup>22</sup> F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, cit., pp. 56-57.

<sup>23</sup> «Nell'*Amleto* tutte le parti si sviluppano con naturalezza da un centro comune e tornano poi ad agire su di esso; niente è estraneo, superfluo o casuale in questo capolavoro della sapienza artistica. Tutto l'insieme è centrato attorno al carattere del personaggio principale. Una strana situazione fa sì che tutto il vigore della sua nobile natura si concentri nell'intelletto e che la sua energia attiva si spenga del tutto. Il suo animo si smembra come un corpo lacerato in direzioni contrapposte sul banco della tortura, va in pezzi e soccombe nel traboccare di energie intellettuali eccessive e inutilizzabili che opprimono Amleto ancor più tormentosamente di quanti lo avvicinano» (Friedrich Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797): *Sullo studio della poesia greca*, a cura di Andreina Lavagetto, Guida, Napoli 1988, p. 86).

senso e con una disposizione delle parole che rivelano un'individualità poetica e un orizzonte culturale di appartenenza che nella loro specificità irriducibile hanno la loro ragion d'essere.

#### 4. Tradurre il Faust

Per capire come queste premesse teoriche trovino applicazione in un lavoro di accurata esegesi di un testo stilisticamente e concettualmente lontano dalla tradizione poetica italiana vale la pena di soffermarsi ora sulla ricca e complessa intrapresa fortiniana della traduzione del *Faust* di Goethe. Mi limito ad alcuni passaggi della *Introduzione per i criteri seguiti dal traduttore*<sup>24</sup>. È significativo, per quanto si diceva prima, il richiamo iniziale a Goethe e a Benjamin: «Non mi sono proposto una traduzione che avesse vita indipendente dall'originale. Ho voluto che il lettore avvertisse il rinvio continuo a un testo anteriore, il sapore di traduzione, il suo farsi. È un consiglio di Benjamin. Non ho voluto la traduzione che Goethe chiama "parodistica"»<sup>25</sup>.

Le due opzioni tradizionali, che nella traduzione del *Faust* Fortini si trovava dinanzi, erano le seguenti: 1. restituzione del testo in prosa, quindi traduzione di servizio, ossia puramente didascalica, oppure 2. traduzione (riscrittura) poetica con adattamento al sistema della versificazione tradizionale italiana. Questa strada fu scelta da diversi predecessori otto- e novecenteschi, dal Maffei (1869) al Biagi (1900) fino a Manacorda (1932) e a Errante (1942)<sup>26</sup>. Nella breve ma intensa prefazione al "Rilke di Giaime Pintor" Fortini definiva queste traduzioni poetiche come uno sbarco obbligato nel «presunto reame poetico di Petrarca e Leopardi»<sup>27</sup>.

Dinanzi alle due alternative Fortini sceglie una via "sperimentale" che si fonda sul tentativo di individuare corrispondenze ritmiche e strofiche alla polimetria goethiana. Proprio per sottrarsi al rischio fata-

le della *parodia* non è possibile tradurre il *Faust* in versi tradizionali mentre la scelta della prosa avrebbe depauperato la traduzione delle prerogative di stile che caratterizzano l'originale. Fortini ha chiaro che la complessa macchina ritmica dei versi goethiani non è funzionale a un mero effetto di stile. Per Goethe la scrittura poetica, il verso, lo stile sono strategie di contenimento della frantumazione del Moderno. Il trattamento poetico dell'eroe dimidiato tra desiderio di felicità individuale e perdizione, tra libertà e sottomissione, tra volontà di potenza individuale ed *ethos* collettivo, trova nella «scrittura orchestrale» (Fortini) un punto di equilibrio, seppure precario. Per Goethe le scelte metriche non sono omaggi alla tradizione ma sperimentazione. Fortini ha voluto riproporre il carattere sperimentale adottando anzitutto un criterio di corrispondenza tra verso tedesco e riga di traduzione italiana. Il vantaggio di questa scelta Fortini lo spiega così:

Una traduzione di questo tipo può convogliare informazioni altrimenti assenti nelle versioni in prosa: come la posizione degli elementi del discorso rispetto ad alcune essenziali strutture metriche. [...] il risultato, nel testo presente, è una metricità fluida che sta a quella rigorosa dell'originale come la versificazione moderna, «aperta», fondata su approssimative ricorrenze di accenti forti, sta alla versificazione «chiusa» istituzionale<sup>28</sup>.

Il laboratorio di traduzione che Fortini allestisce per la traduzione del *Faust* è frutto di una fondamentale intelligenza critica del testo goethiano e della sua complessa e contraddittoria missione poetica. Se il *Faust* è una sorta di *monstrum* poetico bifronte, con uno sguardo rivolto verso i fasti di un passato aulico, e l'altro rivolto verso il futuro di una Modernità in cui domina il caos delle forme e la *Zer-rissenheit* dei destini individuali e collettivi, il compito che si assegna Fortini è di cercare le corrispondenze formali italiane alla tensione che percorre la costruzione formale originale.

Fortini la chiama anche traduzione "saggistica", sottolineando come essa sia un tentativo inevitabilmente esposto all'errore, nel quadro di una visione del letterario come spazio sperimentale in cui passato e futuro benjaminianamente si incontrano, dove la perfezione armonica della forma antica si unisce all'aspirazione disperata alla bellezza nel labirinto e nel caos della Modernità.

<sup>28</sup> F. Fortini, *Introduzione per i criteri seguiti dal traduttore*, cit., pp. xv-xvi.

<sup>24</sup> Franco Fortini, *Introduzione per i criteri seguiti dal traduttore*, in Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, a cura di Franco Fortini, Mondadori, Milano 1970, 2012, pp. XI-XXXIII.

<sup>25</sup> Ivi, p. XII.

<sup>26</sup> A oggi sono ben ventuno le traduzioni complete del *Faust*, l'ultima di Andrea Calesgno è del 1990.

<sup>27</sup> Rainer Maria Rilke, *Poesie*, traduzione di Giaime Pintor, Einaudi, Torino 1955 (1<sup>a</sup> ediz. 1942), p. 7.

In conclusione, dai confronti critici con Spitzer e Lukács negli anni Cinquanta e Sessanta alla traduzione del *Faust*, per tacere del lungo confronto con l'opera brechtiana, fino alle lezioni sulla traduzione, si evidenziano alcuni tratti della visione critica di Fortini che, nonostante i frequenti cambi di posizione e le mutate costellazioni storiche, mantengono negli anni un'identità riconoscibile.

Tali caratteristiche costanti sono anzitutto il senso della contraddizione come dialettica degli opposti, in secondo luogo una visione che chiamerei "stratigrafica" della tradizione letteraria che gli consente una straordinaria libertà di scelte di stile e di scrittura, testimoniata sia dalla sua attività di poeta sia da quella di traduttore. Infine l'inclinazione a considerare le espressioni simboliche, in primo luogo letterarie, come segnature del tempo storico. Una visione, questa, in cui su un impianto teoretico marxiano si innesta, in forma secolarizzata, un'originaria inclinazione mistica. Questo senso del tempo storico mette Fortini al riparo sia dalle derive tecnicistiche e "autonomiste" della filologia e della semiotica, sia dal conservatorismo classicistico di Lukács, oppositore delle avanguardie e adoratore incondizionato di Balzac.

Come traduttore, Fortini fornisce forse la prova più evidente e l'esito più produttivo della sua vocazione dialettica. In questa veste raggiunge un difficile ma originalissimo compromesso tra tradizione poetica e avanguardia, tra traduzione di servizio e riscrittura d'autore, tra il "sistema chiuso" delle poetiche tradizionali e il "sistema aperto" di quelle novecentesche.

La cifra che unisce queste polarità concettuali è la "funzione critica" che Fortini richiama in *Critica letteraria e scienza della letteratura*, dove esamina *I segni e la critica* di Cesare Segre<sup>29</sup>. Una funzione che egli identifica con quella «di scrittore della forma saggistica, quindi equivoca e polisensa, contestatrice di ordini e caste per una propria interna ragione formale»<sup>30</sup>.

In questa professione di sorvegliatissima anarchia letteraria è contenuta una professione di fede che meglio di qualsiasi altra dichiarazione restituisce a mio parere il senso dell'operare critico di Fortini.

<sup>29</sup> F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 771-779.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 776-777.

## I confini della poesia: Fortini tra Lukács e Adorno

Emanuele Zinato

1. Fortini, come critico e teorico della poesia, esercita di continuo il cortocircuito tra lo splendore formale delle opere e la violenza dei rapporti fra gli uomini. Attraversare un testo poetico significa per lui verificare «altre possibilità d'uso delle nostre esistenze» poiché «la trasformazione integrale dei rapporti fra gli uomini, nell'ordine della storia e della prassi appare come l'adempimento di una intenzione silenziosa delle massime opere della poesia»<sup>1</sup>. I testi vengono insomma letti da Fortini come le mani superstiti del comunista Karl Radek condannato a morte da Stalin, che appaiono in un filmato d'archivio mal censurato: segni prefiguranti e «superstiti a corpi inceneriti»<sup>2</sup>.

L'uso della categoria della contraddizione su cui si fonda la critica della poesia in Fortini si trova concentrata nel testo della conferenza – tenuta nel maggio del 1978 in una università inglese, a Brighton –, dal titolo *Dei confini della poesia*<sup>3</sup>. Esemplari sono sia il titolo che l'argomento. Le figure del limite, dell'ostacolo e dell'esclusione (il *confine*, con i suoi equivalenti, la *frontiera* e il *muro*) sono immagini-chiave del sistema allegorico fortiniano e l'argomento della conferenza riguarda le disavventure della ricezione della poesia, dunque la sua trasmissibilità (o meno) attraverso i conflitti della storia. Il testo è scandito in nove brevi paragrafi accostati tra loro mediante il metodo del montaggio, il primo, senza titolo, in corsivo, gli altri otto

<sup>1</sup> Franco Fortini, *Leggendo Spitzer*, in Id., *Verifica dei poteri*, il Saggiatore, Milano 1965 p. 209.

<sup>2</sup> Franco Fortini, *Le mani di Radek*, in Id., *Verifica dei poteri*, cit., p. 138.

<sup>3</sup> Franco Fortini, *Dei confini della poesia*, Edizioni l'Obliquo, Brescia 1986, poi col titolo *Sui confini della poesia* in Id., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 313-327. Ora in Id., *I confini della poesia*, a cura di Luca Lenzini, Castelvetti, Roma 2015, pp. 15-38. I numeri di pagina nelle citazioni si riferiscono a questa edizione.

in tondo. La ricostruzione dei nessi logici tra l'uno e l'altro blocco è interamente affidata al lettore.

Lo scarto più radicale è di certo quello tra il paragrafo introduttivo e i successivi. L'apertura, tutta in corsivo, è dedicata alla ricezione di uno *xenion* di Montale (il settimo della prima sezione di *Satura*): una quartina di endecasillabi scritta il 9 dicembre 1965, che contiene un'esplicita citazione da *Il trovatore* di Verdi. I primi tre versi implicano – come scrive Mengaldo – «la grande tematica della verità come assenza»<sup>4</sup>, «l'esatta rima baciata (Chi osa dire un altro mondo?) “Strana pietà...” (Azucena, atto secondo)», suggella «con matematica e tombale precisione, [...] la corrispondenza fra i due ultimi versi, sicché le parole del *Trovatore* suonano veramente come una definitiva epigrafe interiore»<sup>5</sup>.

Fortini prende avvio da questa poesia di *Satura* e s'interroga sui modi con cui i «mutamenti del contesto» stanno rendendo questo testo non più intellegibile. Riguardo alle alterazioni catastrofiche della ricezione, Fortini non pensa tanto alla sopravvenuta ignoranza del melodramma di Verdi rispetto alla sua ricezione allargata di primo Novecento, quanto all'ignoranza del latino che impedisce ai nuovi lettori di distinguere il diverso senso del termine *pietà*, nelle due accezioni in cui compare nel testo, in anafora, e alla perdita del significato specificamente ironico nell'uso della parentesi per la citazione («alla Laforgue»).

Come un epigramma della *Antologia Palatina* che venisse letto nella Gallia del V secolo dopo Cristo alla luce degli incendi delle rivolte, l'epigramma angoscioso di Montale è penetrato e sconvolto dal contesto feroce che la storia contemporanea gli prepara. Esso lo trascina, malconco, verso inimmaginabili filologie avvenire<sup>6</sup>.

Gli otto paragrafi successivi della conferenza di Fortini non sembrano aver più nulla a che fare con l'«epigramma» di Montale analizzato in apertura. I primi tre – *Antistoricismo e memoria*, *Antistoricismo e studi letterari*, *La fine della “via estetica all'umanesimo”* – sono infatti una disamina delle mode culturali rapidamente trionfanti nel

<sup>4</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Primi appunti su «Satura»*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 375.

<sup>5</sup> Ivi, p. 378.

<sup>6</sup> F. Fortini, *Dei confini della poesia*, cit., p. 19.

momento della sconfitta dei movimenti e del riflusso (Aldo Moro era appena stato ucciso e, da un anno, in Germania Andreas Baader e gli altri membri della Raf erano morti nel carcere di Stammheim). Fortini enumera, con la consueta preveggenza e per folgorazioni, i sintomi della cultura del postmoderno: l'indebolimento del senso della storia, la diffusione della moda neo-heideggeriana e la fortuna al di qua e al di là dell'Atlantico della “scuola di Parigi”, la perdita della memoria di quanto era accaduto fra 1966 e 1972, la «sfrenata manipolazione da parte dei mezzi di comunicazione di massa» finalizzata a «distruggere l'avvenire sostituendolo col “sempre uguale”».

Il montaggio procede per accostamenti impervi, e Fortini lascia al pubblico della conferenza il compito di tessere i nessi fra l'iniziale frammento di lettura poetica e di teoria della ricezione e i restanti paragrafi, si direbbe (per stare ai codici della divisione del lavoro intellettuale), di storia della cultura o di estetica. Vertiginosi cortocircuiti interdisciplinari obbligano insomma a interrogarsi sui collegamenti sottesi in questa operazione di montaggio. Decisivi risultano, in una direzione ricostruttiva, i due paragrafi conclusivi, perché fanno riferimento al problema del rapporto fra forma poetica e conflitti nella società, evocando i due modelli o astri maggiori della teoria e critica letteraria fortiniana: Adorno e Lukács. Il primo infatti s'intitola *Adorno e la funzione eversiva della forma*:

Adorno ha sostenuto che in un'opera di poesia lirica la specificazione formale si pone come antagonista al mondo storico-sociale circostante. [...] Ancora pochi anni fa indulgevo anch'io a credere che la forma poetica avesse una sua autonoma forza liberatrice relativamente indipendente dai suoi contenuti, ossia dal suo “soggetto”. Era un modo di reagire alla precettistica dei progressisti e al loro opaco ottimismo. Eppure mi è sempre stato chiaro che la poesia, proprio in quanto forma che si oppone al mutamento, ha anche una sua dimensione conservatrice e conciliatrice. Come gli stessi Horkheimer e Adorno hanno scritto, il canto della poesia e dell'arte è al servizio del dominio non solo perché è frutto dell'agio e del consumo come spreco e piacere ma perché la promessa di felicità e l'immagine di pienezza, che l'arte e la poesia portano con sé, non possono essere altro che promesse e immagini, fiori sulle catene<sup>7</sup>.

Il secondo paragrafo invece, dal titolo *Estetizzazione del mondo*, compara l'estetica di Adorno a quella di Lukács, pone in cortocircui-

<sup>7</sup> Ivi, pp. 32-33.



to la forma poetica e l'uso della vita e, nel confronto, sembra limitare la "ragione" di Adorno:

Lukács ci ha insegnato che l'importanza crescente attribuita alla letteratura e all'arte dall'età romantica a oggi dev'esser messa in rapporto con la crescita del processo di reificazione in ogni altra parte dell'attività umana. Se, soprattutto nel corso dell'ultimo secolo, poesia e arte diventano "forma" e "struttura" ciò accade perché appaiono l'ultimo luogo che la sclerosi della reificazione non ha ancora totalmente invaso. E la capacità di "formare" non più solo opere d'arte ma la vita medesima, di determinarla insomma, è direttamente in rapporto con la capacità di andar oltre l'uso della vita cui ci costringe il lavoro alienato. [...] Adorno insomma ha ragione solo nella misura in cui fallisce l'ipotesi di una trasformazione degli uomini, che li renda capaci di formare intenzionalmente sé stessi e la propria società. Il "grido" dell'arte e della poesia è un segno di miseria oltre che di grandezza; ma soprattutto è la prova di una ripetuta sconfitta umana. (pp. 34-35)

II. I due paragrafi conclusivi di *Dei confini della poesia* mettono in urto dialetticamente – intorno alla nozione di *forma*, e al nesso fra forza liberatrice delle poesie indipendente dai contenuti e violenza delle lotte fra gli uomini – le «ragioni» e i «torti» reciproci di Lukács e di Adorno, facendoli cozzare tra loro alla ricerca di una sintesi impossibile. Tra i due pensatori vi sono infatti delle convergenze: il radicamento nella critica marxiana della reificazione, l'assimilazione dell'eredità hegeliana, l'ostilità comune al neo-positivismo da una parte e al pensiero di Heidegger dall'altra, il carattere di «verità» dell'opera poetica. Tuttavia le divergenze prevalgono e rendono impraticabile la sintesi. Come risulta da *La conciliazione forzata*<sup>8</sup>, uno scritto contro Lukács pubblicato nel 1958, Adorno intende mostrare come una coscienza estetica raffinatissima (come quella del giovane Lukács autore di *L'anima e le forme* e di *Teoria del romanzo*) si sia atrofizzata a causa dell'impegno politico. Il rimprovero che Adorno rivolge a Lukács è in sostanza di contenutismo: Lukács secondo Adorno misconosce la "differenza estetica", identificando il sentimento del non-senso in Beckett con la semplice riproduzione della reificazione capitalistica e da ciò conseguono le divaricazioni nei suoi giudizi di valore (avanguardia *vs.* realismo, frammento *vs.* totalità, descrizione *vs.* narrazione, Beckett *vs.* Mann).

<sup>8</sup> Theodor W. Adorno, in Id., *Note per la letteratura*, 1943-1961, Einaudi Torino 1979, pp. 238-266.

L'accostamento e il reciproco falsificarsi e inverarsi di Lukács e Adorno operati da Fortini in *Dei confini della poesia*, svelano il compito immane che la conferenza inglese si vuole assumere<sup>9</sup>: conciliare – al cospetto della luce sghemba che lo *xenion* montaliano irradia smentendo ogni prospettiva di "mondo altro" – due teorie critiche inconciliabili. L'intento si desume soprattutto dal densissimo explicit che comprende, ravvicinate, la parola-tema *contraddizione*, il motivo della redenzione dei morti e una citazione dalla *Lettera ai Romani*, «luogo capitale per la scrittura fortiniana»<sup>10</sup>.

Più che la sovversiva promessa di felicità, la poesia, se si porta ai propri confini, riafferma l'esigenza che gli uomini raggiungano controllo, comprensione e direzione della propria esistenza. La divaricazione e la contraddizione fra forma e non-forma è anche fra un passato formato che si propone/oppone a un futuro da formare; per conferirgli, oltre tutto, la capacità di comprendere e recuperare i defunti, ossia il passato medesimo. Nell'Epistola (Rm 5, 14): *Adam qui est forma futuri*<sup>11</sup>.

Da questa curvatura paradossale che l'idea di forma poetica subisce *se portata in prossimità dei suoi confini* (oltre il muro eretto tra le opere e i rapporti materiali fra gli uomini) consegue l'intero "metodo" critico fortiniano. Innanzitutto, pur evocando con Lukács l'orizzonte della Totalità, Fortini punta sempre al dettaglio «come un Contini le cui sintesi non siano di tipo filologico ma di tipo storico-allegorico»<sup>12</sup>. Inoltre, in ogni sua lettura testuale, e in specie dagli anni Settanta in poi, cerca di fare i conti con la trasformazione epocale dell'ultimo Novecento, detta postmoderna, e con la crisi del pensiero critico. Anche nell'introduzione del 1987 al secondo volume dei suoi *Saggi italiani*, egli sostiene infatti che la mutazione ha

<sup>9</sup> Sulla ricezione fortiniana di Adorno ha esercitato un'influenza importante il dialogo con l'amico Tito Perlini che della teoria critica francofortese ha valorizzato soprattutto il lato utopico. Adorno è il pensatore che maggiormente sembra incarnare l'ideale di filosofia di Perlini: non tanto per il suo negativismo dialettico, quanto piuttosto per aver colto la necessità di ripensare l'estetica nell'epoca della sua liquidazione. La teoria critica di Adorno è dunque per Perlini *impulso etico e utopico* che si esprime al massimo grado nella coscienza inconciliata dell'arte, nella resistenza al reale nelle opere di Joyce, Kafka e Beckett. Cfr. Tito Perlini, *Attraverso il nichilismo. Saggi di teoria critica, estetica e critica letteraria*, Aragno, Torino 2015.

<sup>10</sup> Luca Lenzini, *Una contesa che dura*, in F. Fortini, *I confini della poesia*, cit., p. 9.

<sup>11</sup> F. Fortini, *Sui confini della poesia*, cit., p. 38.

<sup>12</sup> Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, Manni, Lecce 2007, pp. 4-6.

cancellato i suoi destinatari: reattivo nei confronti delle mode post-strutturaliste, proponendo di sostituire il termine stesso *letteratura* con l'espressione *lettura-scrittura*, Fortini accoglie in parte l'estetica della ricezione, guardando all'essere sociale e ai processi di valorizzazione e attualizzazione dei testi desumibili dal conflitto fra interpreti. Di Adorno, conserva la paradossale concezione contestativa della forma poetica: la poesia è separatezza necessaria e, *insieme*, relazione ambigua con l'extratesto. Per Fortini, come per Adorno, nel lavoro poetico resiste insomma una contraddizione residuale fra valore d'uso e valore di scambio, e la formalizzazione poetica prefigura l'uso formale della vita in una società futura e liberata. Fortini, tuttavia, a differenza di Adorno, non crede nella forza eversiva delle neoavanguardie ed è consapevole della potenza omologatrice della cultura dei consumi che, con i medesimi dispositivi delle avanguardie, estetizza la vita quotidiana ad uso del "surrealismo di massa" e del marketing. Perciò continua ad attribuire ai conflitti di classe la funzione ultima di "dare forma" alla vita umana: dunque, guarda a ciò che accade oltre i confini della poesia, in una prospettiva di trasformazione dei rapporti sociali e la formalizzazione poetica finisce per essere per lui, al contempo, prefigurazione e illusione, "fiore sulle catene".

Fortini insomma, anche parlando della struttura di un singolo verso, allude sempre alla totalità dei rapporti tra gli uomini. Ogni suo testo critico (su Tasso, su Sereni, su Brecht, su Manzoni, su Montale), pur presentandosi come sondaggio su un frammento, tende a fornire per dettagli un'intera visione del mondo. La divisione tra le classi, che fende come un rasoio l'io e che abita l'inconscio sociale, squassa anche le opere, concepite come campi di forze dinamici e contraddittori.

III. *Dei confini della poesia*, la conferenza inglese del 1978 può essere intesa come un momento non secondario della ricezione di *Satura* e del conflitto delle interpretazioni sulla poesia di Montale: perché tutto ciò che segue il paragrafo iniziale in corsivo, pur non coinvolgendo più direttamente la *strana pietà* dello *xenion*, continua a presupporla. Fortini – che dialogando con Riccardo Scrivano si

definiva critico montaliano «occasionale e indiretto»<sup>13</sup>, – aveva già tenuto nel 1971 su invito di Guido Almansi, sempre in Inghilterra meridionale, all'università del Kent, a Canterbury<sup>14</sup>, un'altra e più feroce lezione su Montale formulando allora, in termini di critica dell'ideologia, un giudizio a dir poco ostile. Al centro dell'attacco del '71, era il motto montaliano «ognuno riconosce i suoi» di *Piccolo testamento*, che gli «suonava come bestemmia», segno, a suo giudizio, delle «antropologie reazionarie» estese anche su *Satura*. Fortini, nel 1971, puntava il dito contro i limiti ideologici montaliani: «piccolo borghese truccato da grande borghese» che rifiuta la storia.

Assai diversa è invece la critica a Montale nella conferenza *Dei confini della poesia* del 1978. Qui, come si è visto, Fortini prende le mosse da uno degli *Xenia* e lo propone come esempio paradigmatico delle contraddizioni della formalizzazione poetica in generale verificate mediante le divergenti estetiche di Lukács e di Adorno nel momento stesso della loro liquidazione postmoderna. Cerca cioè di saggiare su questo singolo epigramma la tenuta di Lukács e di Adorno nel momento della loro messa al bando in concomitanza con l'avvio del "riflusso" e della fine di una prospettiva di cambiamento sociale.

Il quarto libro di Montale tiene assieme, nel segno dello straniamento, ciò che resta del sublime della cultura alta e il tritume e il deforme del quotidiano: l'alto e il basso vi si smentiscono a vicenda e l'allegoria prevale sul simbolo. Ma nei 28 testi delle due serie degli *Xenia* (nelle rimemorazioni del «povero insetto» senza occhiali né antenne) resiste una volontà estrema di costruzione, costretta a fare i conti con la disgregazione. Secondo una prospettiva lukacsiana, quella del «trionfo del realismo», la poesia di Montale, benché ideologicamente reazionaria, poteva assumere di fatto il valore di un tradimento della classe proprietaria, di un «referto autentico di una dimora nell'inautentico» e di una «*vérité noire*»<sup>15</sup>. Il quarto libro però sembrava sottrarsi al codice alto-borghese a vantaggio del modo basso-parodico, caro a Zanzotto che lesse *Satura* come discorso scatalogico sulla «vita-detrutto». Insomma: la nuova raccolta implicava nel cuore del miracolo economico, un furore negativo tanto da far

<sup>13</sup> Franco Fortini, *Responsabili di Montale*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 134.

<sup>14</sup> Franco Fortini, «*Satura*» nel 1971, in Id., *Nuovi saggi italiani*, cit., pp. 103-124.

<sup>15</sup> Franco Fortini, *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, il Saggiatore, Milano 1968.

pensare alle «tremende allegorie di Kafka o di Beckett»<sup>16</sup> valorizzate da Adorno. Le inconciliabili preferenze estetiche lukacsiana e adorniana, agli occhi di Fortini, potevano, riguardo a *Satura*, invocare una impossibile sintesi.

Nella poesia del 1965 («Pietà di sé, infinita pena e angoscia / di chi adora il quaggiù e spera e dispera / di un altro... (Chi osa dire un altro mondo?) /... «Strana pietà...» (Azucena, atto secondo)») l'abbassamento stilistico è tuttavia trasceso dall'ultimo verso, che, sia pur ironicamente tra parentesi, rinvia all'atto secondo del *Trovatore* di Verdi: l'agnizione giunge in ritardo e l'equivoco partorisce morte. Il Conte di Luna uccide il fratello Manrico un attimo prima di sapere della parentela. Ciò che non si sa può agire in una zona della psiche dove il rimosso, individuale o storico, si sedimenta. La diagnosi è affidata all'intervento rivelatore della madre, al personaggio più perturbante: la zingara Azucena, che commenta: «strana pietà». Montale fa di questo inciso – potenziato dal segno grafico della linea di puntini che separano l'ultimo verso dai primi tre – un motto *angoscioso*, riferito al desiderio di un altro mondo, tra speranza e disperazione. Ma il motto può farsi ancora più universale, in virtù della tendenza del linguaggio poetico alla simmetrizzazione<sup>17</sup> e può ridurre all'assurdo e annullare ogni altro desiderio umano: di trascendimento, di adempimento, di senso. In questa specifica accezione, credo sia vero per *Satura* che «quello che ideologicamente appare un limite, poeticamente è una forza»<sup>18</sup>.

Ci sono insomma limiti ideologici e limiti «altri» dall'ideologia. Fortini, che ha parlato di «limiti oscuri», non può non partecipare di questo rimosso e delle sue contraddizioni, storiche e antropologiche; e i segmenti assemblati in *Dei confini della poesia*, e organizzati intorno al cozzo Lukács-Adorno, ne sono l'ostinata traccia. Per questo in *Dei confini della poesia*, testo esemplare del suo metodo critico,

<sup>16</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Primi appunti su «Satura»*, in Id., *La tradizione del Novecento*, cit., p. 371.

<sup>17</sup> Cfr. Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino 1975. Per un tentativo di applicazione del pensiero di Matte Blanco alla critica letteraria cfr. *Emozioni e letteratura. La teoria di Matte Blanco e la critica letteraria contemporanea*, a cura di Alessandra Ginzburg, Romano Luperini, Valentino Baldi, «Moderna», XVII, n. 2, 2015.

<sup>18</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Primi appunti su «Satura»*, in Id., *La tradizione del Novecento*, cit., p. 373.

Fortini impugna, evoca e invoca nel 1978 a proposito della poesia di Montale non la condanna dell'ideologia o lo smascheramento della *verité noire*, argomentate un decennio prima a Canterbury, ma il dissolvimento, l'incenerimento per via della mutazione socio-storica che a suo parere già sta trascinando «malconcio» quel testo verso «inimmaginabili filologie avvenire»: da qui i cortocircuiti con l'età imperiale («il ritiro degli ultimi contingenti militari romani dalle isole britanniche») e le figure di dissoluzione invocata e di sparizione desiderata, frequenti nel tardo Fortini che, in versi, per sé e per il mondo, invoca il sonno: l'«Inesistenza» della Gerusalemme celeste, o il «fosforo imperiale» di *Composita solvantur*, la negazione biblica («Non fiorirà il deserto») e i cortocircuiti temporali, le «intermitenze storiche» che hanno a che vedere in Fortini con il tema della fine dell'individuo e della sua possibile insensatezza, fra estinzione biologica e mancata eredità storica. Figure di dissolvenza, dunque, che sempre più domineranno la sua scrittura, critica e poetica, mano a mano che, negli anni della Reazione, il «surrealismo di massa» abbatte, per altra via rispetto a quella rivoluzionaria, ogni confine del testo e una qualunque prospettiva di trasformazione dei rapporti tra gli uomini sembra farsi innominabile.

L'eredità fortiniana nella poesia contemporanea

## Il cavaliere della valle solitaria. Fortini tra solitudine e comunanza

Gianni D'Elia

«Italia, sepoltura / de' lumi suoi, d'esterni candelieri», scriveva Tommaso Campanella... Fortini è un altro di quei “lumi sepolti” nazionali, in nome delle mode cosmopolite?

È certo tuttavia che la poetica del risentimento s'innesta singolarmente sulla poetica della vita morale, quando quel risentimento si fa sdegno per la viltà della generazione presente, e le virtù diventano donne lacere e dispette come la Povertà del canto francescano<sup>1</sup>.

È la terra della poesia che si muove intorno al sole della realtà, e non il contrario, per quanto il sole illumini il fango? «Eppur si muove»... Torniamo ai nostri Galilei della critica? Vita morale, risentimento, sdegno, solitudine, comunanza. Queste virtù maltrattate, di cui parla Contini, passano da Dante ai “novatori” del Cinquecento eretico e perseguitato, così magnificamente evocato da Francesco De Sanctis nella sua grande *Storia della letteratura italiana*... E sono le virtù dell'unità del dire e dell'agire, della forza intellettuale e del coraggio politico, della “cosa effettuale” di Machiavelli e del “lume naturale” di Giordano Bruno, del “metodo sperimentale” di Bernardino Telesio e della “libertà dolce alla verità” di Tommaso Campanella, tutti lumi e uomini nuovi a cui il dir cose nuove valse l'esilio o il patibolo dei tiranni, della vecchia Chiesa, e la maldicenza dei sofisti e degli ipocriti. Fortini è in questa schiera, con altri suoi sodali e rivali del secondo Novecento italiano, è *il cavaliere della valle solitaria* – un eroe solo, senza eredi diretti, ma con una grande e gravosa eredità morale. Un eretico e un transfuga anche dall'ebraismo familiare.

<sup>1</sup> Gianfranco Contini, *Introduzione*, in Dante Alighieri, *Rime*, Einaudi, Torino 1973, p. XXII.

Forse la vera eredità di Franco Fortini, nella poesia contemporanea e nella storia contemporanea presente e futura, è qualcosa di così scomodo che assomiglia alla verità. Ce lo disse *ad vocem*, in una sera di maggio del 1980: «I vivi che verranno già ci giudicano in noi...». E si tratta di una verità poco praticata: il dissenso. Una verità che Fortini riassume benissimo nell'avvertenza del 1985 alla nuova edizione accresciuta del suo irriverente volume di prose politiche ed epigrammi, *L'ospite ingrato*: «Non è un capire vero quello che non vuole e non sa convertirsi in un fare». L'idolatria attuale della letteratura e della poesia finì a sé stesse e al mercato, sono l'esatto opposto di quella sua *convinzione*, e, forse, ancor più, *tigna rivoluzionaria*, per la quale lo abbiamo amato e lo rimpiangiamo, oggi che il ripudio di ogni risentimento morale e politico è l'ideologia dominante sui fogli che una volta chiamavamo borghesi.

È quella verità rivoluzionaria che Fortini cercava dentro e fuori di sé, estranea al progressismo positivista e idealistico, e che Luca Lenzini ha ben sintetizzato nel suo saggio *Le parole della promessa*, nel Meridiano dei *Saggi ed epigrammi* di Fortini, stampato nel 2003 da Mondadori: «la perenne ribellione al "così è"». O nell'explicit degli epigrammi a Vittorio Sereni (sempre nell'*Ospite ingrato*, 136): «vero dio vero uomo vera storia».

Una ricerca civile del vero, e un'insistenza del dubbio. Ci sono pagine più emozionanti, per ogni lettore coinvolto come attore sociale, cosmico addirittura, come nel frammento in prosa che precede gli *Epigrammi per Vittorio*, il 135, rivolto a un giovane che lo avvicina alla fine di una lezione, nel tempestoso anno 1977, che ripeterà amplificati gli «stessi vecchi errori da cui non si riuscì a preservare i suoi fratelli maggiori» del Sessantotto, catturati nell'eterno ricorso della recita ribellista (*Gioventù e mercato*):

e io sarò finalmente detestato da lui perché non saprò dirgli che cose tronche e disamorate e nemmeno additargli un luogo di azione e amore perché è giusto sia così, non dev'essere nessun rapporto personale o nemmeno nessuna individuale passione ad accompagnare un giovane, ma che dico, chiunque, al luogo solitario eppure visibile a tutti che, una volta raggiunto, è luogo di partenza e di ritorno per ogni azione, impresa, iniziativa e che anzi la garantisce; il giovane che mi avvicina, in realtà cerca di avvicinarsi a quel luogo, che non è né interiore né esteriore, non è protetto, è lo spazio da cui ci si può orientare sulle più antiche come sulle più future e remote possibilità degli uomini, è una disposizione che anche nella peggiore miseria e oscurità

permette di riconoscere, in chi l'abbia conosciuta, i propri compagni; e non so dire nient'altro<sup>2</sup>.

Invece sapeva dire e sapeva raccontare molto, recitare a memoria intere poesie, per ore, eccitando o frustrando i suoi giovani compagni, perché oltre alla solitudine indicata come porto della verità da cercare, c'era la comunanza, magari dolce e magari aspra, difficile, come quella con gli amici e rivali di «Officina», il gruppetto degli altri poeti rivoluzionari del secondo Novecento italiano, Pasolini e Roversi soprattutto. E Leonetti, Romanò, Scalia, Volponi. Interscambio, valore e cortesia stilnovisti, confronto e anche scontro.

Lo rifacemmo con la rivista «lengua» (1982-1994), e con la loro spinta, con la loro conversazione attiva. Tentammo. E gli amici sono fonte di bellissime poesie, in Fortini, come quella del 1957 che anticipa la fine di «Officina» (*Agli amici*, appunto): divisi e uniti da *Poesia ed Errore, Passione e Ideologia*, eredi dell'antidualismo di Baudelaire: «uno qua, uno là, per la discesa». Tra Spleen e Ideale, Apocalisse e Palingenesi. È anche lì che dobbiamo guardare, in quel coro leopardiano, nella diatriba di quella utopia combattiva, in quel «realismo ideologico, di pensiero», secondo le parole del 1960 di Pasolini, a chiusura appena avvenuta, o in quel realismo allegorico di Fortini, o nel realismo poematologico di Roversi, al di là di ogni soggettivismo dualistico o alternativo, per ritrovare quella comunanza di intenti e di filosofia attiva.

Un coro di *marxisti eretici*, venato di *sincretismo millenarista*. In chiusura, c'è un altro testo assai emozionante, sempre del 1977, nel ricchissimo libro incompiuto *Un giorno o l'altro*, uscito postumo nel 2006 da Quodlibet, che raccoglie editi e inediti dal '45 agli anni '80; si intitola *Ultimo dell'anno* (pp. 513-514), dove Fortini si chiede chi è stato e chi è, a sessant'anni, rispondendosi che è chi è stato, sfumando la biografia in racconto delle ragioni incognite: «Non so chi sono ma cerco di capire chi sono stato, ossia in quale rete di storia e di società mi sono trovato a vivere». E risponde alla fine citando il cubano José Martí: «La verità e la tenerezza non passeranno. La verità e la tenerezza, contrapposte e unite». È questo il debito di riconoscenza che abbiamo con Fortini, oltre alla gratitudine personale

<sup>2</sup> Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2003, pp. 1062-1063.

per il dialogo schietto, le lettere, le telefonate, i consigli, le recensioni, le poesie e i libri con dedica, e perfino una risposta in versi.

Durezza del vero e riguardo dell'attenzione. Intima grazia. Basta rileggere *Da una poesia di Noventa*, del 1982. Da soli. Verità e tenerezza che riempiono le poesie di Fortini, a cui torniamo spesso, come si torna a un amico che sprona e che rincuora, da *Ragione degli anni* a *La gronda*, da *Un'altra attesa* a *Traducendo Brecht, Il Comunismo*, fino alle ultime, tra cui svetta il frammento *Ruotare su se stessi*:

Quello che vedi è la gioia  
la credevi persa  
sciocco che eri.

In varie foto, il bel Fortini giovane assomiglia a un attore. Nel film *Il cavaliere della valle solitaria*, titolo originale *Shane*, del 1953, il grande western morale di George Stevens, con l'ineffabile eroe pistolero Alan Ladd, che si schiera in difesa dei contadini aggrediti dall'accumulazione, a un certo punto uno dei coloni risponde a un altro, che ha deciso di andarsene fuggendo dai saccheggi e dagli incendi delle fattorie, dopo le ultime minacce del padrone allevatore: «Noi che si resta qui l'avremo vinta, *un giorno o l'altro*». Verrà ucciso, ma gli altri vinceranno: «Bisognerà decidersi, *un giorno o l'altro*», come ripete Van Heflin. Piace pensare che Fortini, attento al cinema vero, abbia ripreso anche da lì (oltre che da Giacomo Noventa: «un zorno o l'altro / mi tornerò») il titolo tignoso del suo ultimo zibaldone di pensieri, utili e necessari per chi lotta ancora con le parole per le cose e «le nostre verità» da proteggere.


## Fortini ad alta voce

Umberto Fiori

Quando Davide Dalmas mi ha invitato a questo convegno ho esitato a lungo, perché su Fortini non ho – sul piano critico – molto da dire; sicuramente molto meno di quello che è stato detto nel corso dei lavori di oggi e anche di ieri. Ho accettato l'invito, poi, contando di limitarmi a parlare della mia esperienza personale, di Fortini come l'ho conosciuto quando ero – molti anni fa – un giovane esordiente in poesia. Negli anni '70 – come è stato ricordato – facevo il musicista di professione, ed ero anche – nello stesso tempo – un militante politico. La poesia non era certo in cima ai pensieri né dei musicisti rock (più o meno “impegnati”), né dei militanti politici. Io però avevo una mia “tigna poetica” (per riprendere il termine proposto da Gianni D'Elia), scrivevo versi, e clandestinamente – o giù di lì – mi aggiravo in luoghi abbastanza remoti, molto molto marginali, circoli culturali e scantinati periferici dove si riunivano poche persone appassionate di poesia; andavo lì ad ascoltare e mi sentivo un totale *outsider*. Non avevo ancora pubblicato niente; stavo scribacchiando da anni qualcosa di cui non ero molto convinto. Spesso mi è capitato, proprio in questi luoghi cosiddetti “decentrati”, di incontrare Franco Fortini. Era un personaggio noto, prestigioso; se non sbaglio scriveva già sul «Corriere», aveva pubblicato molti libri importanti. Io conoscevo, naturalmente, le sue poesie, i suoi saggi, ed ero davvero sbalordito di trovarlo in questi posti defilati, marginali. Credo che nessun altro poeta, o letterato, di una certa fama, si sarebbe mai degnato di presentarsi lì, tra l'altro non per prendere la parola o per leggere i suoi versi, ma in veste di pubblico, al pari di tutti gli altri. Fortini aveva una fiducia impressionante nel fatto che ci si potesse trovare anche in dieci persone, e che ci fosse comunque del senso che circolava. Poi magari interveniva; e allora parlava come se si fosse trovato davanti

a un'assemblea di diecimila persone. Ma non faceva comizi, o lezioni: proponeva considerazioni, individuava problemi e contraddizioni... Il suo era davvero un atteggiamento fuori del comune. Coraggiosissimo, e soprattutto estraneo a ogni spocchia letteraria. Io non lo avevo ancora incontrato di persona, ed è stato in questo ambito che a un certo punto l'ho contattato, come tanti facevano, e gli ho mandato le mie paginette.

Il bello è che mi ha risposto subito, e oltretutto con una risposta sproporzionatamente elogiativa, che non mi aspettavo (conservo ancora quelle lettere, che scriveva con la sua bellissima grafia: stringeva tutto il testo in mezzo al foglio, lasciando larghi margini bianchi). Di fronte a questa grande disponibilità io mi sono entusiasmato e naturalmente, come a tanti è capitato, di lì a poco sono entrato in conflitto con lui; perché era quasi inevitabile, come sa chi lo ha conosciuto. Fortini ti faceva dei grandi complimenti, ti incoraggiava, e subito dopo ti trattava malissimo. A un certo punto ho reagito, perché ero molto permaloso, quindi ci siamo un po' scontrati; dopodiché, lui mi ha telefonato a casa per chiarire. Notate bene che ero un ragazotto sconosciuto, non contavo niente. Lui ha trovato il mio numero, e mi ha tenuto un'ora al telefono a spiegarmi il perché e il percome delle nostre divergenze, dei nostri contrasti, etc. Io mi chiedevo: «Ma quanto tempo ha da sprecare con me quest'uomo? Non ha di meglio da fare che occuparsi delle mie quattro paginette (tra l'altro inedite)?». Questo me lo rendeva veramente ammirevole.

A colpirmi in particolare è stata una cosa che ha riferito in uno degli incontri di cui parlavo (credo che fosse la proiezione di un film sul Mosè 

e Aronne di Schönberg, frequentata – vi immaginate – da folle traboccanti). Nel corso del dibattito, Fortini ha raccontato – non ricordo come c'entrasse – che lui, per mettere alla prova quello che andava scrivendo, leggeva ad alta voce la poesia appena terminata, con un forte accento emiliano-romagnolo, oppure romanesco. L'ho trovato un metodo fantastico: faceva ridere, ma aveva un fondo serissimo, che mi sembrava di capire molto bene (come cantante, ho sempre avuto una forte attenzione per gli aspetti vocali del testo, per la pronuncia, per la cadenza e così via). Da allora ho cercato di ripetere anch'io l'esperimento; ma già prima mi piaceva mettere un testo alla prova della vocalità: con un amico ci divertivamo a leggere

Blanchot con la voce di Totò; in concerto, mi divertivo a leggere dei saggi eruditissimi passando attraverso tutte le inflessioni regionali, dal piemontese al veneto al sardo.

Qualche anno dopo, ho scoperto questo quadernetto (*mostra il libro*), *La poesia ad alta voce*, edizioni Barbablù, uscito nel 1985, che ripropone un intervento di Fortini all'Università di Siena, a proposito dei problemi dell'esecuzione pubblica della poesia. Nessuno in Italia, che mi risulti, se n'è mai occupato, o almeno non con un tale approfondimento. Le questioni che nascono dalla dizione, dalla recitazione in pubblico della poesia sono sempre state accantonate come marginali, insignificanti. Ho letto il saggio di Fortini, per me di grandissimo interesse; l'ho studiato, in seguito ho anche scritto a mia volta sull'argomento. Ma vorrei concludere parlando della *copertina* di questo libretto [*la esibisce al pubblico*]. Ve la descrivo: il disegno raffigura un Pierrot, anzi il personaggio che nella tradizione del circo si chiama Clown Bianco. Il Clown Bianco è quello che ha un cappellino a pan di zucchero, la faccia infarinata, le labbra a cuore, la lacrimuccia nera che gli pende da un occhio, e di solito suona il violino o il mandolino e fa la serenata, l'entrata patetica, immediatamente interrotta dall'irruzione del clown che fa ridere, quello che convenzionalmente si chiama Augusto. L'Augusto – calzoncini troppo larghi, scarpe scalagnate, naso rosso – arriva col suo trombone, e comincia a spernacchiare il Clown Bianco. Questa è la *gag* di base. Di questo piccolo bellissimo disegno – che è di Fortini – non si fa parola nel libretto, non se ne parla proprio. In realtà, secondo me, è una obliqua allusione al rapporto che c'è, nella dizione pubblica della poesia, tra il testo e il corpo dell'autore. Il testo è il Clown Bianco, il corpo dell'autore è l'Augusto, è il *Comico* nel senso più profondo del termine. È la corporalità ingiustificata, invadente e oscena, se vogliamo, che in ogni lettura si presenta. Ognuno di noi, quando recita le sue poesie in pubblico, è sia il Clown Bianco sia l'Augusto. Anche se non lo vuole, anche se vuole essere solo serio, serissimo, sublime. Fortini aveva una fortissima consapevolezza di questo; era un bravissimo dicitore; l'ho sentito varie volte recitare i suoi versi in pubblico. Rispetto agli altri poeti italiani che mi è capitato di ascoltare era formidabile; aveva un accento toscano ma non fiorentino, poteva recitare come uno *speaker* televisivo, come un attore drammatico, o mormorare come Mallarmé, e sempre aveva l'aria di dire: “Io fo come mi



pare. Quello che faccio l'ho già capito prima e meglio di voi". E si esponeva però – con grande coraggio, anche qui – con la comicità del suo corpo. Sapeva benissimo che la sua presenza fisica era il Comico, e che per arrivare al Sublime, a cui evidentemente tendeva, bisognava attraversare il deserto del Corpo. In questo disegno sulla copertina, che non è commentato né spiegato, ma che io ho creduto di interpretare nel modo che ho detto, ho visto proprio la sua consapevolezza della corporalità, della fisicità della poesia, che secondo me altri poeti italiani non hanno mai avvertito tanto intensamente.

## Due lettere inedite di Franco Fortini

Biancamaria Frabotta

È difficile dire quale sia stata l'eredità che ho ricevuto da Franco Fortini. E ancora di più darne un resoconto oggettivo e veritiero. Posso però testimoniare un rapporto discontinuo, controverso e intenso. Ma prima di iniziare vi leggerò una poesia, tra le sue più celebri, cara a molti di noi e spero anche a voi che ci ascoltate. Non molte poesie di Fortini hanno circolato in questo convegno frequentato da giovani che non l'hanno mai conosciuto e chissà quanto letto. S'intitola *Traducendo Brecht* e qui ne riporto soltanto l'ultimo verso: «La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi». E per l'emozione che ancora oggi mi provoca è paragonabile a una scoraggiante riflessione contenuta in un memorabile saggio critico scritto verso la fine degli anni Cinquanta e poi pubblicato con il titolo *Le poesie italiane di questi anni*. «Scrivere e leggere versi ha perduto gran parte del carattere sacrale che aveva nel periodo anteguerra. E, per quanto permanga il dislivello fra il numero patologicamente elevato di volumetti di versi e quello dei lettori, è certo che non poche di quelle poesie debbono essere considerate ormai comunicazioni "prosastiche"».

Prima che il poeta, io conobbi il saggista. Nel 1969 lessi in seconda edizione *Verifica dei poteri*, un libro difficile, spinoso, chiuso a riccio ma denso di argomentazioni alle quali aderivo con passione pur senza capirle del tutto. Un libro che aveva tutti i requisiti per rappresentare il prologo di un lungo apprendistato fortiniano e che mi precipitò in insanabili contraddizioni. Mi ero appena laureata con una tesi sugli scritti letterari di Carlo Cattaneo che avevo proposto, sicura di un rifiuto, a Walter Binni, arrivato a Roma da Firenze, favorito dalla sua giusta fama di leopardista, ma dovrei dire anche di leopardiano doc. Binni era un maestro che si fidava dei suoi allievi, o almeno di qualcuno di loro. E forse grazie anche all'amicizia con

Sebastiano Timpanaro che aveva pubblicato un libro che divenne celebre proprio per aver accostato il materialismo di Leopardi all'illuminismo di Cattaneo accettò la mia proposta. Procedetti a briglia sciolta verso una vera e propria monografia che fu poi pubblicata da una fondazione ticinese con l'introduzione di Alessandro Galante Garrone. Di Cattaneo divenni, e lo sono ancora, una fervente ammiratrice, per le sue idee espresse con la chiarezza e la profondità di una prosa straordinaria che me lo avrebbero indicato come un esempio costante di antiretorica e di sovranità etica e intellettuale. Fortini e Cattaneo, nella mia mente, entrarono in rotta di collisione, sin dal 1969, dunque, anno cruciale per una fetta importante della mia generazione, anche se nessuno dei due riuscì a occultare l'altro. Sui quadranti della mia bussola oscillavano come due poli opposti e complementari. La dura requisitoria condotta da Fortini contro il riformismo culturale e politico della borghesia del XX secolo lampeggiò negli anni del mio tirocinio con la forza di un pungolo, e più ancora di un assillo. E nella prefazione alla seconda edizione di *Verifica dei poteri* alle obiezioni dei giovani impegnati a costruire un movimento che quel libro aveva ampiamente profetizzato e che lo rimproveravano di non condannare a pieno gli «elementi regressivi» che essi sentivano perdurare nell'arte e nella poesia, rispondeva con una pazienza prossima a una eroica pedagogia. «Bisognerebbe tornare a spiegare attraverso quali mediazioni la poesia, anche grazie ai suoi caratteri "regressivi" può essere un momento decisivo di quella totalità "uomo"» che sembrava stare a cuore a molti di quei giovani che come lui declinavano la fede nell'umanesimo in senso sociale e di classe. Tuttavia non sorprenda se poche righe sotto si scagliasse veementemente contro la «pessima letteratura» rappresentata dagli scritti giovanili comparsi nella primavera del '68 a Parigi. Fortini era fatto così: si metteva a nudo di fronte agli oppositori perché lo imitassero e si spogliassero di ogni reticenza, parente prossima dell'opportunismo. Voleva persuaderli a tutti i costi e se gli capitava di dubitare delle sue sofisticate argomentazioni, certo non le ritirava, né tanto meno si piegava alle critiche che lo inducevano ad addomesticarle. Attaccava, per così dire, per eccesso di difesa. L'insegnamento di Cattaneo non mi pareva meno radicale, ma in qualche modo, più sicuro nell'intoccabile Olimpo in cui si era e lo avevano collocato. «Le rivoluzioni non si fanno, ma avvengono», avvertiva i suoi

compatrioti impegnati nella costruzione della nuova Italia, dopo il disastro delle Cinque giornate, e a Mazzini consigliava di non buttar via i soldi delle sottoscrizioni dei suoi militanti per acquistare inutili armi. Meglio sarebbe stato usarli per pagare una solida pubblicità alla causa italiana sui giornali esteri favorevoli all'indipendenza nostra dall'oppressione straniera. Come mettere insieme quei due? Mi sembrava che avessero entrambi ragione e che rappresentassero due convincenti prototipi di stampo universale, nonostante il secolo di distanza che si frapponesse fra loro. Fortini disponeva di una carta in più: la rovente animosità del narcisismo tipico dei poeti. Nei *Destini generali* leggevo:

Immortale io nei destini generali  
che gli interessi infiniti misurano  
del passato e dell'avvenire, io pretendo  
che il registro non si chiuda  
che si cerchi ragione, che si vinca  
anche per me....

E mi esaltavo.

La prima volta che vidi Fortini fu in un aereo diretto a New York per un convegno di italianisti, non saprei indicarne con precisione la data, ma eravamo agli inizi dei Settanta. In quell'occasione non ci scambiammo nemmeno una parola, mentre ricordo perfettamente la figura di Alberto Asor Rosa – che allora dirigeva il Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Lettere, dove muovevo i miei primi passi di postlaureata –, che dal sedile antistante al mio, sorrideva con paterna benevolenza delle mie paure. Era il primo volo della mia vita e New York non era proprio dietro l'angolo. Quasi dieci anni dopo, nel 1982, trasferii quelle emozioni in *Appunti di volo*, un poemetto intensamente metaforico, a cui Fortini, con la sua indomita vena allegorica, fu probabilmente tutt'altro che estraneo. Ma non so se allora ne fossi pienamente consapevole. A quel tempo non avevo ancora metabolizzato il duro impatto con quello cui guardavo come a un gigante e che ammiravo con una devozione incapace di critica e di autocritica. E invece proprio da Fortini, entrambe mi furono imposte come il segno ineluttabile dei tempi. I tempi erano il 1975, quando la sua ira si abbatté su di me con le saette con cui Giove, immaginavo, annichiliva gli esseri umani a lui non pienamente devoti. Questo era

il ruolo che gli avevo attribuito, mentre a me avevo riservato il destino di una seguace ribelle e indomita, quale in realtà mi sentivo negli anni che correvano con drammatica improntitudine verso il loro drammatico esito. Il che non significava che vivessi con tranquillità la mia mutante identità di creatura femmina, oltre che femminista, partecipe e reattiva agli attacchi non rari che l'intrinseca misoginia letteraria *made in Italy* riservava ai casi più ostinati. Non c'è dubbio che per Fortini io avrei dovuto meritare il rogo per la mia improntitudine, complici il Sessantotto e la rivolta trionfante nel mio cuore, oltre che nella mente del neofemminismo. E presto me lo dimostrò.

L'occasione fu fornita da un articolo uscito su «il manifesto» il 18 dicembre 1974. Mi avevano chiesto di commentare la riduzione televisiva di Anna Karenina interpretata da Lea Massari e io ebbi la pessima idea di accettare una commissione che avrebbe dovuto far tremare i polsi agli esperti di mezzo pianeta. Ma eravamo giovinette coraggiose, magari un po' presuntuose, e tuttavia non del tutto digiune di buone letture. L'articolo, ambiguo quanto bastava, uscì con il titolo *Una rilettura femminista*. Il poeta, notoriamente innamorato di Tolstoj, montò su tutte le furie e mi liquidò rigettandomi nell'anonimato di una schiera di collaboratori del quotidiano su cui anche lui scriveva, tra i più rozzi e irrispettosi verso i classici di quel calibro. Non era molto chiaro in realtà se io me la fossi presa con la TV o con l'autentico padre autoriale di Anna. Da qualche parte avevo letto che Tolstoj amava a tal punto la sua Anna che cedette infine al desiderio di liberarsene. E la sua metamorfosi da signora dell'alta società, moglie e madre felice, in donna perduta e perennemente «rivoltata» mi parve il necessario obolo offerto sull'ara della sana e roussoianamente operosa etica familiare che, in exit, unisce in matrimonio la coppia modello Levin e Kitty. Secondo Fortini si trattava di una conclamata sciocchezza. E, forse il giorno dopo, non tacque la sua opinione, particolarmente insultante nei miei confronti<sup>1</sup>. Non sapevo allora quanto la dismisura cementasse la sua straordinaria intelligenza poetica e critica e come la accettasse, anzi la inseguisse come un merito o almeno un suo naturale corollario. La ferita infertami bruciava e tacere e tollerare non era allora nelle mie corde. In un articolo

<sup>1</sup> Franco Fortini, *Il caso Karenina*, «il manifesto», 24 dicembre 1974; poi in Id., *Disobbedienze. I. Gli anni dei movimenti. Scritti sul «manifesto» 1972-1985*, manifestolibri, Roma 1997, pp. 80-82.

fortinianamente violento e un po' arzigogolato, sollevai, sullo stesso giornale, *Alcuni dubbi su Fortini* (10 gennaio 1975), invocando a mio sostegno il supporto di alcune pagine di Benjamin, lette per merito suo del resto. E lo accusai di rinnegare il suo reiterato invito a rischiare ogni possibile nuova fruizione dei prodotti culturali e letterari, compresi i capolavori del passato che possono e devono diventare oggetto di «smontaggio e di semplificazione» ai fini di una critica all'«autenticità», ultimo frutto del filisteismo borghese. Perché alla coscienza femminista non era lecito, se non per un atavico pregiudizio, ciò che lo era per la coscienza di classe? Ideologo contro i poeti, e poeta contro i politici, non avallava così la pericolosa tendenza a barare, affondando i suoi più semplici seguaci in una insanabile contraddizione? Quello che non potevo prevedere è che proprio questa antitesi, o ossimoro che dir si voglia, io l'avrei ereditata come la sua più preziosa lezione. Fortini, che sarebbe stato in seguito un professore dotato di una vastissima cultura, priva di sfoggio, di vacua erudizione, di enfasi accademica e di quel metodologismo praticone con cui avremmo dovuto fare i conti, esibiva con un sorprendente candore la vulnerabilità del poeta sempre in procinto di cadere preda della sua esulcerata sensibilità all'errore di credere ciecamente alla poesia. O niente affatto. A semplificarla, come un qualunque pedagogo di successo, a scalare il podio dell'autopropaganda, non pensò mai e neppure ne fu lontanamente tentato. Predilesse il paradosso, l'isolamento, il tormento di essere lasciato solo, come poi gli accadde, a parte pochi fedelissimi, alla fine della vita, e lo testimoniano alcuni splendidi versi della sua opera testamentaria, *Compositur solvantur*. O il travagliato, impari confronto che lo avvinse a Pasolini che mai rispose alla conferma poetica che Fortini attendeva da lui, riservandogli anzi una precoce e abbastanza spietata indifferenza. Ma tutto questo lo avrei capito più tardi, a poco a poco.

Fortini non rispose al mio donchisciottesco assalto. Ma mi aspettò al varco che si presentò non appena fui io ad avvertire su di me i primi sintomi del suo male: l'esulcerato narcisismo di un poeta travagliato dai dubbi. Va precisato che nel giugno 1974 avevo letto à bout de souffle il volume *Poesie scelte* (1938-1973), edito negli Oscar Mondadori a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, scoprendo la dolorosa allerta dei versi partigiani, già piegati dalla funerea carezza della sconfitta, da un'attesa che si sarebbe protratta decennio dopo decen-

nio, dalla struggente memoria di Firenze, la città nemica con cui a tratti si permette un sentimento che si era precluso: la nostalgia. Ma erano altri e ben più apodittici i versi che mi si ficcarono di sbieco in quel misterioso interstizio scavato chissà come, dove e quando, nel tunnel che mette in comunicazione cuore e ragione. «Ma bene sai che è, tornare, inutile; / contro il vero è difesa / futile la sapienza, / le cose hanno una gioia che ti pesa» (*In treno*, da *Poesia e errore*). Oppure: «Avevsi studiato da giovane / Non sapessi la verità» (*Avevsi studiato da L'ospite ingrato*). E ancora: «Non devi forzare nessuna parola. / Tutto è da contemplare. / Tutto è da fare» (*L'apparizione*, da *Questo muro*). E altro ancora potrei citare tra le epifanie scovate da quel remoto Oscar del 1974. Le sue certezze di uomo, inflessibili compagne dei sussulti del poeta, mi irritavano, mi abbagliavano. Infine anch'io nel 1976 decisi di ingrossare il numero «patologicamente elevato» dei volumetti di versi i cui lettori probabilmente si sarebbero contati sulle dita di una mano. Lo intitolai *Affeminata* e me lo presentò Antonio Porta con una certa convinzione. Tra quei lettori desideravo, fermamente, che ci fosse Franco Fortini. Trovai il suo indirizzo, imbustai l'esile plaquette e gliela spedii.

Il 31 marzo 1977 ricevetti da Milano la seguente lettera, che qui pubblico per la prima volta e alla quale mi sia permesso di intercalare qualche rapida chiosa.

Cara Frabotta, il mio peggior difetto, dicono, è quello di volere impartire lezioni. Gliene do subito un esempio. Non si mandano dei versi come i suoi (notevoli, dico subito) con una dedica come questa: «Con stima, non so quanto ricambiata». La stima è quel minimo livello di cortesia, oltre il quale sta la villania. Con «perfetta stima» si firmano le lettere nelle quali si dà a taluno del ladro e del mentitore. [Avrei potuto interrompere qui la mia lettura, i miei versi dunque gli erano piaciuti, erano addirittura «notevoli». Che potevo desiderare di più? D'ora in poi avrei potuto accettare con relativa serenità i peggiori insulti che mi sarebbero stati rivolti nel seguito della lettera. Forse deluderò i miei giovani ascoltatori, ma ai poeti cos'altro importa se non il consenso di un poeta, maggiore per età, per valore, per fama? Tanto più che non dividevo affatto la burocratica accezione della «stima» che Fortini sembrava accreditare]. Ma anche ammesso che lei provi vera stima per me, ossia per il mio lavoro (non ho affatto dimenticato le presuntuose sciocchezze che mi rivolse sul «manifesto» anche perché, da allora, non ho da lei nulla avuto che mi aiutasse a dimenticarle) [Aveva ragione, Dio mio se ne aveva, ma come spiegarli tre anni dopo che l'unica mia preoccupazione era la poesia, e forse anche la sua, visto che certo non mi aveva perdonato non tanto

le boriose mie circonvoluzioni ideologiche alla sua sprezzante liquidazione, ma la mia scelta di chiudere il pezzo citando la I<sup>a</sup> terzina della *Buona voglia*, una delle composizioni più populiste di *Foglio di via*: «Voglia mi prende d'una buona ragazza / Docile, che non faccia tante storie / Di bianche cosce e di poppe tranquille»? ma andiamo avanti], che cos'è mai quel patetico, liceale, non-ti-scordar-di-me del «non so quanto ricambiato»? Vuole essere un gentile (e benvenuto) avviò a superare certi malintesi? Dio mio, nemmeno una fanciulla di Pinerolo 1912 si sarebbe espressa in quel modo. Teme forse di degradarsi a dimostrarmi qualcosa di più vero della stima? Cara Frabotta, non sono soltanto vanitoso: sono, e me ne vanto, abbastanza sensibile alla goffaggine, mia anzitutto. [Che mi consentisse allora di far parte dei suoi modi più impacciati, oggi mi commuove, rileggendo queste parole, fino alle lacrime. Quanto a Pinerolo 1912, forse non avrebbe mai potuto immaginare quanto quegli antichi toni superati dalla modernità fossero fusi e confusi con la più aspra aggressività del movimento femminista dei primi anni Settanta. Per non dire che gran parte della platea che mi stava ascoltando era per di più nativa di Pinerolo!]. Lei mi manda dei versi. Perché io li legga, suppongo. Perché ne pensi qualcosa. Se mi ritenesse un imbecille o una cariatide, non me li avrebbe mandati, vero? Non sa se deve o no, come ancora si usa, aggiungere una parola, consentire ad un costume, cui già ha indulto con la nota – chaperon di A. Porta [e anche il mio prefatore era sistemato]. Vuole essere e non essere. Salutare e fingere di non aver salutato. Se questo è esito di anni di milizia femminista, andiamo male davvero. [Ma il femminismo non è mai stato una «milizia», come spiegarlo?]. Non le avrei scritto queste parole che si vorrebbero odiose e (non so se siano) capaci di pungerla, di renderla «compunta», non fosse che per un momento, e di rammentarle quanto, allora, io sia stato offeso per le sue parole sul «manifesto» – se in qualche modo non trovassero conferma nei suoi versi. Questo, probabilmente, le spiacerà: che, voglio dire, il meglio di quelli (estro, invenzione, scatto, umorismo) [spiacermi? ma se ero al settimo cielo!] sia a tal segno fatto col peggio, caratteriale, contenuto nella dedica manoscritta – e nel titolo, infelice, a stampa [perché mai? Se ne potrebbe parlare a lungo di questo neologismo coniato oltre il laboratorio neoavanguardistico] – da fare della poesia sua, una conferma di un lunghissimo andazzo della lirica, ossia quella della «espressione» psicologica. [Quanti odierni nemici della lirica, definitivamente considerata morta, defunta, sepolta, sarebbero oggi d'accordo, ahimè. Ma perché confondere la psicologia con lo specchio infranto di un'identità personale? Il separatismo aveva qualche ragione per essere rivendicato come indispensabile all'auto-coscienza femminile. In ogni caso qui la lezione si faceva seria, aveva abbandonato quel tono di alta retorica barocca, di grandeur alla Bossuet, così almeno mi parve e drizzai le orecchie, anzi acuii la vista su una grafia assai simile ai rotoli «cinesi»]. Badi, ho detto che i suoi versi mi piacciono: ma dicono troppo di lei individua, sono esageratamente spie sue, del suo segreto desiderio di sublime, di un arrampicamento sugli specchi, anche sociali, di

una perfetta assenza di umiltà, di un atteggiamento insomma concorrenziale, da Faye Dunaway, da grafocastratrice. [Oggi molti si stupirebbero di questa con-fusione fra sublime e concorrenza. E in ogni caso qualche ragazzone di medio valore non si trattenne in seguito dal definirmi una “madre fallica” solo perché i versi di qualche suo libretto non mi convincevano molto. Ma tant’è. Ognuno riconosce i suoi, come disse Montale e dopo di lui Fortini. E, inaspettatamente, proprio con una sottesa allusione al Montale degli *Ossi di seppia* si concludeva questa lettera, tra le più belle e conturbanti che io abbia mai ricevuto]. Sono certo, anzi mi auguro e non solo per il suo destino privato, che a una più attenta lettura di questi e altri versi suoi, mi sia dato avvertire la cretina, la vite che non tiene, le défaut de l’armure. In vero la dedica (che deve esserle costata, non è vero?) ne è già un segno. Cara Frabotta, con la sopraffazione, degli altri e di sé, non si fa molta strada. Né in prosa quotidiana né in versi. Confidemini Deo Onnipotenti. La predica finisce qui. Con affetto, suo Franco Fortini.

A questa lettera risposi immediatamente e questa volta ruppi gli indugi e le timidezze, ma purtroppo di questa lettera non c’è traccia nell’Archivio Fortini ed io non ne feci copia. Allora non usava, se non in casi rari, ma lo scambio emotivo di questa piccola corrispondenza non ammetteva simili prudenze. Oggi mi dispiace non poterla rileggere: la scrissi con il cuore in mano e il mio burbero interlocutore ne rimase colpito. Ed ecco la seconda lettera inedita, alla quale non aggiungerò commenti. Dirò solo che è stata scritta sullo stesso foglio in due parti stese a quasi 20 giorni di distanza l’una dall’altra.

da Ameglia (La Spezia) il 17 di aprile

Cara Frabotta, io non so lasciar passare tanto tempo per dirle quanto piacere vero mi abbia fatto la sua lettera. Ero stato eccessivo, lo sapevo. Mi aspettavo il silenzio o, meno probabile, l’ingiuria. Mi viene invece una lettera che – mi perdoni l’accento didattico, come di un professore di liceo – migliore non avrei potuto immaginare di ricevere. Sono io a chiederle ora di voler dimenticare quanto di stizzoso poteva essere inteso nella mia lettera. È una questione lessicale (“stima” per lei è molto che si trasforma in questione morale). Sono contento dell’equivoco. I suoi versi sono al di là di una sua crisi biografica.

da Siena 8 maggio

E invece, come vede, ho lasciato passare molto, troppo tempo da quando ho cominciato questa lettera. Siccome non voglio che la mia continui a non arrivarle, mi permetto di essere telegrafico: (a) sono felice di aver avuto la sua lettera, felice di vedere che c’è gente come lei, capace di reagire bene al mio

modo di maltrattare il prossimo; (b) la sua lettera è senza ombra di sbavature (c) i suoi versi sono seri (questo lo sapevo anche prima); (d) Spero di vederla e di avere, davvero, la sua stima. Suo Franco Fortini

Il mio indirizzo di Milano è via Legnano 28 20121 Milano

Peccato che la mia lettera sia sparita nel nulla in cui tutti vagabondiamo.

«Questo pugno che sale – questo canto che va»

Fabio Pusterla

Parlare di Franco Fortini, e del mio rapporto non superficiale con la sua opera poetica e critica, mi sembra voler dire, prima di tutto, riflettere su una frequentazione relativamente tardiva dei suoi libri, e purtroppo scarsa o molto scarsa della sua persona. Ho avvicinato solo in due o tre occasioni Fortini; ho potuto ascoltarlo, scambiare con lui qualche parola, ma non molto di più, per timidezza mia, perché non si sono date, né io ho cercato, altre occasioni. Sicché tra i partecipanti a questa tavola rotonda, io sono certamente quello che meno di tutti può offrire una testimonianza concreta, di esperienze condivise. E quanto alla lettura della sua poesia, la prima impressione mia, che recupero dalla memoria, è appunto di averlo letto tardi, benché intensamente. Proprio per questo ho pensato di impostare questa conversazione ragionando attorno a tre date, a tre punti sull'asse del tempo in cui la presenza di Fortini è stata per me particolarmente significativa; tre date, devo ancora aggiungere, che non affronterò in ordine cronologico; inizierò con il 1994, l'anno della morte di Fortini, proseguirò retrocedendo al 1991, e concluderò poi con il 2016/17, cioè con l'oggi.

Ma, prima di iniziare, dico subito una cosa che in parte almeno smentisce l'impressione di partenza. Infatti, per quanto confinata a pochi testi esemplari, la mia lettura della poesia di Fortini è stata ben più precoce di quanto la memoria sembra aver registrato. Negli anni del liceo, infatti, si usava ancora un'antologia per molti aspetti benemerita, il vecchio Guglielmino dalla copertina grigia, interamente dedicato al Novecento, che affiancava la più corposa e noiosa antologia della letteratura italiana Pazzaglia. E un insegnante d'eccezione, Giovanni Orelli, cugino di Giorgio Orelli, ci leggeva con forza una memorabile poesia di Fortini, *Traducendo Brecht*, appunto antolo-

gizzata da Guglielmino insieme a qualche altra. Non ricordo lezioni particolari, analisi di testo o altro; solo la lettura, e la fortissima impressione provocata in me da quel testo. E poiché oggi, dopo tanti anni, credo che a contare, nel periodo della formazione giovanile, siano stati forse più certi singoli testi che la conoscenza approfondita delle opere, sospetto che quella antica lettura, a cui ne sarebbero poi seguite parecchie altre, sia stata più importante, e appunto di un'importanza precoce e determinante, di quanto pensassi inizialmente. «La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi», diceva l'ultimo verso; in cui forse, avrei pensato molti anni più tardi, si cela, insieme al grande fantasma di Brecht, anche l'eco di un verso di Goethe, «Mein Freund, lebe nur, dichte nur fort!»: quel Goethe che proprio in quegli anni veniva meravigliosamente tradotto da Giorgio Orelli, le cui versioni italiane sarebbero state grandemente ammirate proprio da Fortini, come sappiamo. E un ultimo contorcimento di quelle parole, di quella specie di dialogo a distanza tra Fortini, Brecht, Goethe e Giorgio Orelli, mi riconduce a un biglietto arrivato mi pochi anni fa, da Orelli appunto, a pochi mesi dalla sua morte, in cui concludeva dicendomi: «Che cosa posso dirti? Cammina, scrivi».

In ogni modo, dopo quella prima singola lettura fortiniana, credo di aver letto, negli anni pavesi dell'università, prima il Fortini critico del poeta; e sopra ogni altra cosa i saggi di *Verifica dei poteri*, che per evidenti ragioni (evidenti almeno a me, e a chi avendo più o meno la mia età, ricorda vividamente la temperie ideologico-politica di quegli anni relativamente vicini eppure apparentemente distanti dall'odierno presente di qualche era geologica) parevano entrare con forza nella riflessione e nel dibattito di quel periodo tormentoso. E, più dei fondamentali saggi di argomento letterario, dedicati a Proust, a Kafka e a molti altri autori e fenomeni culturali del '900, a colpirmi subito, come una mazzata, fu la *Difesa del cretino*, da cui sentivo di essere chiamato in causa in due distinti eppure non disgiunti modi. Come «cretino», intanto, cioè come quell'ingenuo sprovveduto che mi sembrava segretamente di essere; e come spocchioso giovanissimo pseudointellettuale di sinistra, che credeva o mostrava di credere di poter troppo facilmente giudicare, appunto, i «cretini». E oggi penso che quel saggio, come alcune pagine dell'amico/nemico Pasolini, fossero davvero importanti e quasi profetiche; e che se la sinistra le avesse lette e meditate meglio, forse si sarebbe risparmiata molti dei

tragici errori che ci conducono all'oggi. Erano dunque gli anni '70; e verso la metà di quel decennio appariva *Paesaggio con serpente*: la prima raccolta poetica di Fortini che avrei letto integralmente e quasi in presa diretta, usandola poi come campo base per retrocedere al meraviglioso *Foglio di via*, e per continuare poi seguendo il divenire dell'autore fino a *Composita solvantur* (e se poco fa ho tessuto brevemente l'elogio dei testi singoli che si imprimono nella memoria, ora ho forse elencato le tre sillogi di Fortini che maggiormente mi hanno colpito e, forse, influenzato). Nello stesso periodo, ho conosciuto, sia pure fuggevolmente l'autore; che credo di aver visto per la prima volta a Lugano, in uno studio radiofonico, mentre leggeva le sue opere e rispondeva alle domande di un piccolo pubblico. Una di queste domande, ingenua e terribile, gli era stata rivolta da una signora, che chiedeva: «Maestro, ma lei come fa a decidere quando una poesia è finita e va bene?». La risposta di Fortini mi aveva stupito e impressionato, perché pensavo l'avesse inventata lì per lì; invece era una risposta profondamente radicata nella sua meditazione sulla scrittura poetica, sulla necessità di saggiare la «resistenza del mezzo», ed era la stessa risposta richiamata poco fa da Umberto Fiori: chiudersi in una stanza, recitare ad alta voce la poesia più volte, modificando accento e intonazione, e vedere se la scrittura reggeva a questa impietosa prova della voce. «Se non mi viene da ridere», diceva Fortini a quella signora, «è una buona poesia». Sono proprio queste le cose che servono a un giovane aspirante poeta: buoni testi, idee che fanno male, e precisa coscienza artigianale.

Circa le «idee che fanno male», e che mi sembrano fortemente presenti nella riflessione teorica, politica ed etica di Fortini («La cortesia e la grazia non so bene che siano», dirà un cupo verso di una cupa poesia dedicata a Sereni a al comune amico scomparso Niccolò Gallo, *Leggendo una poesia*), visto che è stato citato il Cattaneo posso aggiungere un'altra coincidenza. Il liceo dove per la prima volta ho incontrato la poesia di Fortini si chiamava allora «Liceo Carlo Cattaneo», perché lì il Cattaneo esule a Lugano aveva insegnato filosofia, e soprattutto tenuto la prima Prolusione, che inaugurava quella scuola da lui fortemente voluta e di cui aveva sdegnosamente rifiutato la Presidenza. Al termine del lungo e mirabile discorso, Cattaneo si rivolgeva direttamente agli studenti ticinesi – ed è appena necessario ricordare quanto Cattaneo guardasse con ammirazione alla Svizzera,

libera e federale – dicendo: «Voi siete liberi, giovani ticinesi. Ma a che gioveravvi la libertà del pensiero, se voi non avrete pensieri?». Ecco, in questa urgenza del pensiero critico, in questa assoluta necessità di avere e stimolare pensieri, mi sembra di cogliere un punto di convergenza tra Cattaneo e Fortini). Per tutte queste ragioni, penso oggi, leggere Fortini è utile e difficile; la sua parola, sia in versi sia in forma saggistica, non è mai né piana né rassicurante; anche quando si fa giudicante e persino censoria (come non ricordare il non facile rapporto tra Fortini e Sereni, per fare un solo, importantissimo esempio?), essa contiene sempre in sé un dubbio e un interrogativo: «Fra quelli dei nemici / scrivi anche il tuo nome» (sempre da *Traducendo Brecht*).

La prima delle date da cui volevo partire è il 1994, anno della morte di Franco Fortini. In quel periodo collaboravo con alcuni amici a una rivista letteraria che avevamo ideato a Lugano ma che veniva pubblicata in Italia, prima dal Melangolo, poi da Anabasi e infine dalla Marcos y Marcos di Milano. La nostra ambizione era di stabilire un reale contatto tra le regioni linguistiche e culturali europee, con particolare attenzione, ovviamente, alla letteratura italiana. Durante una riunione di redazione, uno di noi, Enrico Lombardi, propose di dedicare un dossier a Fortini, da poco scomparso, partendo da un inedito che lui sapeva trovarsi in Ticino, nella mani di un'insegnante di francese ormai in pensione, Jolanda Fuhrmann. Io conoscevo bene questa signora, che era stata la mia insegnante di francese al ginnasio, e a cui sapevo di dovere moltissimo: lei ci aveva fatto leggere in versione originale Camus e alcuni altri autori, lei avrei dovuto indicare come la prima figura magistrale che avevo incontrato e che mi aveva affascinato e indirizzato, senza che io capissi bene come e perché. Ma come mai poteva avere lei un inedito di Fortini? La risposta era semplice: il padre del marito di Jolanda era stato un famoso e importante pastore a Zurigo, e durante gli anni della guerra aveva accolto, ospitandoli a casa sua, numerosi esuli italiani; tra cui appunto Fortini. La notizia mi rivelò un mondo, perché mi fece capire meglio cosa avessi confusamente potuto intravedere da ragazzo in quella splendida insegnante; da dove provenisse la sensazione che dietro di lei si disegnasse qualcosa di grande. Insomma, per via più che indiretta scoprivo che Fortini era presente da molto tempo nella mia vita, senza che io lo sapessi o conoscessi il suo nome. Poi, sco-

primo che purtroppo l'inedito era già partito verso Padova, ed era nelle mani di Mengaldo, e dunque dell'idea di un omaggio postumo a Fortini non si fece più nulla. Però Jolanda Fuhrmann mi scrisse che «per curiosità» dopo la mia lettera era andata a verificare la tabella della mia classe di trent'anni prima; che io potevo bene immaginare quanto poco per lei contassero i programmi ufficiali, che amava sostituire con una semplice frase o verso. E la frase riassuntiva del suo lavoro con la mia classe era: «Leur ouvrir un peu la fenêtre»: penso che anche Fortini avrebbe approvato!

Qualche anno prima, nel 1991, animavo con un altro gruppo di amici una più agile rivistina, anzi un inserto che usciva tre o quattro volte all'anno nel corpo del settimanale «Rosso», voce della Quarta internazionale nella Svizzera italiana. L'inserto si chiamava «Rosso di sera», e a un certo punto pensammo di organizzare una giornata di discussione e di studio attorno ai molteplici significati del concetto di «comunismo»; intitolammo quella giornata, e il numero che poi raccolse i vari contributi, *Comunismi*. Ma proprio mentre noi e i nostri invitati ci riunivamo a discutere, scoppiava la prima Guerra del Golfo, atroce inizio di qualcosa che da allora non ha smesso di agitare il nostro tempo. E con quella guerra, e con le immagini televisive che la manifestavano in tutto il suo orrore di guerra e di menzogna, riapparivano vocaboli che tutti pensavamo consegnati al lessico primo-novecentesco: «guerra giusta», «disfattisti», e altre amenità. Fu in quel periodo che rilessi senza molta allegria l'opera poetica di Fortini, cercando in quelle pagine qualche strumento in più per capire cosa stava avvenendo, o per sopravvivere a un profondo senso di sconfitta e di tragedia storica. Ma tra le numerose poesie di Fortini che avrei facilmente potuto collegare al mio stato d'animo e agli avvenimenti storico-politici del momento, mi colpì invece soprattutto una poesia contenuta in *Poesia ed errore*, cioè *E quando ci sarà restituita*. Poesia antica, che risale ai primi anni del dopoguerra (è datata 1946), ma pubblicata tardivamente dall'autore; poesia, anche, che forse proprio grazie alle speranze dell'immediato dopoguerra ci offre eccezionalmente una visione speranzosa, utopica (sia pure di un'utopia oltretombana, *post mortem*), che letta nei primi anni '90 probabilmente mi feriva in modo quasi insopportabile. Di questa lunga, bellissima poesia, vorrei riportare qui solo la strofa finale:



«Dunque era vero, era questo» dirà ognuno,  
 «è questo» all'altro, con parole incerte  
 beate e riso, appena indietro il capo  
 volgendo al tempo sparito  
 nuvola oltre la vista  
 sopra straniere valli  
 che furono patria di pianto.

Avrei cercato di riprendere questi versi, e per così dire di dialogare con loro, in una poesia apparsa più tardi nella mia raccolta *Le cose senza storia* (1994); non è una poesia che amo particolarmente, ma la riporto qui di seguito. E il lettore capirà da solo quanto amaro sarcasmo ci sia, o volesse esserci, nel mixaggio dei versi fortiniani e di una reminiscenza del D'Annunzio più scolastico (*La sera fiesolana*).

*Rileggendo Fortini nei primi mesi del 1991*

«Dunque era vero era questo», e cosa dunque?  
 Quale sperato vero o atteso ossame  
 ci giustifica? Chi ci dirà verso quali reami  
 di piombo e sterco salpano le navi?  
 Denti, sai bene, azzannano altre prede,  
 ma sempre qui le radici, e più profonde.  
 Uguali le cerimonie, i canti. Altissime le sorti.  
 Sempre intonate le voci.  
 Servi i servi, padroni i vincitori. Morti i morti.

Credo che anche un'altra poesia da me scritta in quegli anni, e pubblicata però in un libro successivo (*Pietra sangue*, del 1999) debba parecchio a Fortini: alla riflessione su Fortini e sulla sua costante preoccupazione etico-politica, più che a un singolo testo; anche se, rileggendo oggi per l'ennesima volta *Paesaggio con serpente*, mi ricordo che *La luce del gran nuvolo...* potrebbe aver agito come motore del mio tentativo:

*Dal buio*

Dalla grondaia, il lamento, dal buio,  
 d'uccello, forse, o topo intrappolato  
 in un qualsiasi *cul-de-sac*, che guarda  
 la cosa accanto a lui, nelle tenebre.  
 Lì accanto, in agguato. Una forza

che viene prima di tutte le parole  
 e nega il senso: fauci e furia, nervi  
 pronti a scattare per un motivo o per niente.  
 Tonfi, adesso, fruscii. Non hanno nome  
 la vittima e il carnefice, si fondono  
 in frenesia biologica, annullandosi  
 l'uno nell'altra, squarcio e piume, lama  
 e agonia lenta, atroce. Resta il grido,  
 quel grido nella notte ampia di giugno,  
 che è già parola e toglie il sonno  
 e ti chiede chi sei.

La terza e ultima data ci riporta al presente, all'anno della scomparsa di Giovanni Orelli, che ho nominato all'inizio: il mio antico insegnante di lettere, poi diventato maestro e amico; uno scrittore importante, e forse ancora da riscoprire; un intellettuale di prim'ordine, infaticabile organizzatore e censore; e infine una figura di spicco della sinistra svizzera. Il suo funerale si svolse nella chiesa di Viganello, un quartiere di Lugano, nel dicembre del 2016, alla presenza di una foltissima schiera di familiari, di amici e di compagni di lotta politica. Ad officiarlo, un teologo d'eccezione, don Azzolino Chiappini, che impostò la sua omelia in maniera piuttosto sorprendente, tracciando un parallelo storico e filosofico tra lo sviluppo dell'ideale cristiano e di quello socialista, citando testi classici, opere di Orelli e Leonard Cohen. Se qualcuno aveva temuto un funerale di banale, tranquillizzante consolazione, si era sbagliato di grosso. Ma al termine della funzione l'officiante pronunciò le parole di rito, dichiarò conclusa la cerimonia, e pregò i presenti di aspettare un poco prima di uscire; gli sembrava infatti necessario e persino urgente che tutti ascoltassimo ancora una canzone molto importante per Giovanni Orelli e per buona parte dei presenti, ma forse importante, diceva Chiappini, per tutti, proprio per tutti. Schiacciò un tasto, e fece partire *L'Internazionale*: nella versione di Franco Fortini, con voce e chitarra di Ivan Della Mea. Momento toccante e splendido, e per me doppiamente: in quell'istante, insieme alla commozione per l'amico scomparso, per le parole della canzone e per il suo significato, mi sembrava di assistere alla chiusura di un cerchio, entro il quale Giovanni Orelli, che mi aveva fatto per primo conoscere Fortini, e lo stesso Fortini, si alzavano insieme in piedi, dandosi la mano. La scena mi ha accompagnato a lungo, ed è poi riemersa con forza in un

momento inaspettato, mentre viaggiavo tra le miniere abbandonate del Sulcis. Ecco, per chiudere, il risultato di tutto questo, in un breve testo apparso in *Variazioni sulla cenere*, una plaquette del 2017, e che tra poco entrerà nel mio nuovo libro intitolato *Cenere, o terra* (2018):

Caro Giovanni, non so se tu sia stato  
sulle coste del Sulcis, dove il mare  
può andarsene col sole, ritrovata eternità,  
ma la terra è scavata di miniere,

piombo, carbone e zinco,  
e la roccia conserva il sapore di cenere,  
o terra bruciata nei cunicoli per spaccare i filoni,  
le ossa dei minatori erano nere, scheggiate,

e la montagna oggi ha il fianco devastato,  
il ferro è ruggine e l'antico capitale  
ha scelto da tempo altri luoghi per produrre

ricchezza e miserie, le eterne  
non eterne disparità,  
il suo impuro moto.

Ma so che anche per questo, al tuo funerale,  
si alzava su parole di Fortini,  
strozzato il canto dell'Internazionale.